SERGIU PAVEL DAN
Feţele fantasticului Delimitări, clasificări şi analize

DESCHIDERI
Colecţie **coordonată** de Nicolae Manolescu
Editor: Călin Vlasie
Redactor: Cristina Argintam ..
Tehnoredactor: Carmen Rădulescu
Coperta colecţiei: Andrei Mănescu
Ilustraţia copertei: *Tbe.StarryNtgbt,* Vincent van Gogh
-Prepresş: Viorel Mihart

Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale a României DAN, SERGIU PAVEL

Feţele fantasticului: delimitări, clasificări şi analize
Sergiu Pavel Dan

Piteşti: Paralela 45, 2005 Bibliogr. ISBN 973-697-344-l
821.135.1.09

SERGIU PAVEL DAN

Feţele fantasticului

Delimitări, clasificări şi analize

ARGUMENT

Lucrarea aceasta se aseamănă pe alocuri, dar şi mai mult se deosebeşte în ansamblu de mai vechea mea cercetare *Proa fantastică românească.* Ceea ce înseamnă că nu e ediţia a doua, nici măcar revăzută şi adăugită, a acelei exegeze premiate la timpul său de Academia Română, ci o sinteză inedită, rod al unor noi observaţii şi acumulări, preocupată într-o măsură sporită de aplicabilitatea universală a hotărnicirilor şi clasificărilor.

Desigur, în privinţa similitudinilor, nu puţine sunt delimitările şi reperele formulate anterior care îşi menţin valabilitatea şi în explorarea dată acum la lumină. Revin în actualitate, bunăoară, majoritatea motivelor genului, dimpreună cu criteriile stabilirii lor (capitol socotit de către un cercetător francez a dovedi, în investigaţia mea din 1975, o meticulozitate neatinsă de sistemele de catalogare ale altor teoreticieni internaţionali); reapare apoi şi îşi păstrează statutul o faţetă importantă a genului ca aceea a fantasticului doctrinar; de asemenea, poate fi regăsită îndeobşte sistematica preocupare mai veche pentru stabilirea unor frontiere nete dintre fantastic şi vecinii ori furnizorii săi (mânuitori de asemeni ai supranaturalului), cu care multă lume îl confundă adesea.

însă din unghiul pretenţioasei operaţii de clasificare a feţelor (deci a categoriilor) fantasticului, opiniile subsemnatului şi-au permis să evolueze şi deci, implicit, să se disocieze nu o dată de argumentarea şi terminologia de odinioară. în speţă, în vreme ce la unele am renunţat, altora le-am modificat nu doar denumirea, dar şi aria „de competenţă".

înainte de toate, „nesilit" de nimeni, nici măcar de obiecţiile sau sugestiile vreunui comentariu critic, am abandonat pretinsa (de către mine) variantă *absurdă* a fantasticului, în care înainte distribuisem nişte scrieri, altfel onorabile, ca: *Urâtul,* de Gib Mihăescu, *A.lga5Qi Grummer,* de Urmuz,

Paradisul suspinelor, de Ion Vinea, *întâmplări din irealitatea imediată,* de M. Blecher şi *Trântorul,* de Emil Botta.

In al doilea rând, am renunţat la vechea denumire cu involuntar iz protocronist *Miraculosul mitologiei autohtone,* ce intenţiona înainte să delimiteze fantasticul de extracţie folclorică. Considerentul este unul de bun-simţ: relevanţa oricărui miraculos urmează (sau nu) să fie acceptată în numele unor criterii universal-valabile, iar nu în funcţie de apartenenţa exclusivă la un anume etnos. în consecinţă, am atribuit formulei denumirea de *mirific legendar,* ilustrând-o cu o seamă de istorisiri datorate romanticului german E.T.A. Hoffmann sau lui Gala Galaction şi V. Voiculescu. în contextul aceleiaşi mutaţii am plasat inerent într-o altă ipostază categorială *Copil*

schimbat, de Pavel Dan, care ilustrează, desigur, un miraculos de obârşie folclorică, însă nicidecum unul... „mirific". Pe de altă parte, am ataşat respectivului capitol categoria unui *fabulos* prea puţin folclorico-legendar, de felul celui configurat de americanul William Austin în *Peter Rugg, dispărutul* (sau mult mai recent de columbianul Gabriel Garda Mârquez în *Un veac de singurătate).*
Problematică deopotrivă este şi formula cea mai uzuală a genului, căreia în *Proa fantastică românească* îi dădusem denumirea cam prolixă de *Fantasticul ca revers inacceptabil al verosimilului.* Investigaţia de faţă împarte în două experienţa aceasta literară. în prima grupă includ fantasticul spaimei şi al morbideţii, cuprinzând pe de o parte componenta (şi filiaţia) gotică eminamente anglo-saxonă, pe de alta, descendenţa simbolistă şi enigmatica morbidă a lui Edgar Allan Poe, el însuşi un prozator trecut prin şcoala gotică. în cea de a doua îşi găsesc locul naraţiunile *infiltraţiei accidentale,* construite în genere pe o intrigă înzestrată cu o sporită capacitate de irupţie suprafirească. I-am mai spus acestui fantastic şi *tradiţional* deoarece cuprinde cea mai bogată şi totodată mai reprezentativă paletă de implicaţii tematice ale genului. Precizez totodată că termenul din urmă (acela de *tradiţional)* figurează şi în *Les chefs d'oeuvre du fantastique* a lui Louis Vax, dar într-o conotaţie întrucâtva diferită, de vreme ce lucrarea amintită aşază sub această siglă şi *Semnalizatorul* lui Dickens (comentată în paginile date acum la lumină sub auspiciile *spaimei* de tradiţie gotică). Iar pentru că veni vorba de aria foarte extinsă a fantasticului *tradiţional,* trebuie să menţionez că un considerent înrudit m-a îndemnat să am unele obiecţii şi faţă de denumirea dată de Louis Vax celui de al doilea „sortiment" al genului, socotit de către distinsul exeget francez a merita denominaţia de *fantastic interior.* Formula aceasta romantică face, desigur, o excelentă impresie în fruntea ciclului de specialitate din cadrul *Cronicii româneşti*

a veacului XX de Cezar Petrescu. însă vocaţia „interiorizării" întâmplărilor suprafireşti intră prea frecvent în jocul categoriei acesteia literare pentru ca procedeul cu pricina să poată fi revendicat fără dubii ca un criteriu de clasificare sigur.
Nu e mai puţin adevărat că operaţia aceasta de identificare şi sistematizare a feţelor (altfel spus, a experienţelor) fantasticului este una îndeobşte dificilă. Anevoioase se dovedesc uneori chiar şi încercările de delimitare a genului de vecinii şi furnizorii săi. Nu întâmplător îl surprindem uneori chiar şi pe un campion al disocierilor scrupuloase ca Tzvetan Todorov exemplificând fantasticul cu episoade din clasicele... basme O *mie şi una de nopţi.* Şi tot astfel, alţi teoreticieni onorabili pot fi remarcaţi ilustrând genul acesta de exemple din nişte indubitabile creaţii poetice, ceea ce i-ar împinge abuziv istoria până în antichitate. Se înţelege că dacă până şi separarea bunurilor fantasticului de cele ale unor eventuale rubedenii pune astfel de probleme echivalente cu nişte virtuale confuzii, cu atât mai dificilă va fi clasificarea şi conturarea feţelor, aşadar a categoriilor acestui tip de literatură.
Ţinând deci seama de multitudinea dificultăţilor de felul celor semnalate selectiv mai sus, să sperăm că soluţiile cercetării de faţă, întemeiată pe frecventarea stăruitoare a textelor comentate, vor întruni adeziunea şi recep-tivitatea cititorului.
S.P.D.

DELIMITĂRI

PRELIMINARII

O primă cerinţă: minima gravitate

Ce aparţine şi ce nu fantasticului? E veche şi mereu actuală dilema. Să abordăm subiectul pe calea inductivă a unor exemple pe cât posibil elocvente. Şi să începem prin a apela la un fragment caracteristic din capitolul *Despre copilăria lui Pantagruel* inclus în cartea a doua a romanului lui Rabelais. După ce anterior textul ne informase de venirea pe lume a eroului atunci când Gargantua, tatăl său, tocmai împlinise... patru sute patruzeci şi şapte de ani, istorisirea pune în seama noului-născut următoarea ispravă: „In vremea aceea s-a întâmplat să scape din lanţ un urs pe care îl creştea tatăl lui Pantagruel. Fiara s-a apropiat de leagăn, şi fiindcă dădacele n-avuseseră grijă să spele copilul pe bot, ursul a început să-l lingă. Pantagruel a rupt otgoanele, mai lesne decât Samson frânghiile cu care îl legaseră filistinii, a pus mâna pe Moş-Martin, l-a rupt în bucăţi ca pe un pui de găină şi s-a ospătat cu şuncă proaspătă".
Două lucruri sar în ochi la lectura acestui caracteristic fragment rabelaisian. Mai întâi, faptul că prozatorul povesteşte nişte întâmplări curat supranaturale. Căci, orice s-ar zice, nu e de ici-de colo isprava nimicirii ditamai ursului de către un sugar... In al doilea rând, vedem că aceste pretinse întâmplări sunt atât de imposibile, atât de gogonate, încât autorul nu le ia în serios, dorind nu să-şi impresioneze cititorul, ci să-l amuze cu produsele unei imaginaţii burleşti.
Deplasându-ne peste mai multe secole şi meridiane, vom constata că un ţel asemănător are în vedere, pe malurile Dâmboviţei, Urmuz, atunci când, cu o seriozitate deopotrivă de îndoielnică, pretinde în mult

mai restrânsă *Algay Grummer* că „Ismail nu umblă niciodată singur. Poate fi găsit însă pe la ora 5 *V2* dimineaţa însoţit fiind de un viezure de care se află strâns legat cu un odgon de vapor şi pe care în timpul nopţii îl mănâncă crud şi viu, după ce mai întâi i-a rupt urechile şi a stors pe el puţină lămâie..." sau că tot astfel „Algazy este un bătrân simpatic, ştirb, zâmbitor şi cu barba rasă şi mătăsoasă, frumos aşezată pe un grătar înşurubat sub bărbie şi împrejmuit cu sârmă ghimpată..." Faptul ca autorul român plasează la sfârşitul ambelor fragmente nişte puncte de suspensie îi dezvăluie intenţia de a-i face cu ochiul ştrengăreşte cititorului, trăgân-du-l de mânecă şi semnalându-i resursele sale de voioşie.
La drept vorbind, tot atât de serios este Franz Kafka, un prozator acceptat de către lumea bună a criticii literare ca exponent universal al formulei absurde a epicii moderne, atunci când, în secţiunea expozitivă a *Metamorfozei,* începe prin a afirma că: „într-o bună dimineaţă, când Gregor Samsa se trezi în patul său, după o noapte de vise zbuciumate, se pomeni metamorfozat într-o gânganie înspăimântătoare".
Mărturisesc că şi subsemnatul, în mai vechea-mi *Proa fantastică românească* din 1975, am ajuns să accept existenţa unei variante absurde a fantasticului, ba chiar să şi plasez sub auspiciile unei astfel de sigle nişte scrieri ca *Urâtul,* de Gib Mihăescu, *Algaşy Grumer,* de Urmuz, *Paradisul suspinelor,* de Ion Vinea, *întâmplări din irealitatea imediată,* de M. Blecher şi *Trântorul,* de Emil Botta. Astăzi însă nu mai cred în relevanţa fantastică a acestui tip de vizionarism şi nici în oportunitatea delimitării modalităţii zise absurde a genului. Pricina nu e atât slaba sa reprezentare literară, cât o servitute de principiu identificabilă şi în fragmentul kafkian reprodus. Enunţul întâmplării suprareale e formulat acolo *ab initio,* prea abrupt, prea inopinat, prea hodoronc-tronc (dacă mi se permite expresia) pentru ca să nu stârnească o mirată şi sceptică ridicare din sprâncene, refractară acceptării ideii de miracol.
Şi, ca să revin la exemplul iniţial, deschid, iată, *Dictionnaire universel des Lettres* elaborat de Laffont-Bompiani la *Gargantua si Pantagruel* şi iată ce citesc chiar la început: „Titre adopte par l'usage pour designer le grande roman fantastique, burlesque et satirique de F. Rabelais". Ei bine, în lumina raţionamentelor de până aici, va trebui să acceptăm ca valabile doar calificativele „burlesque et satirique", nu însă şi pe acela de „fantastique", cel al accepţiei apartenenţei la genul astfel denumit. Justificarea e cât se
poate de limpede: aşa cum nu tot ce zboară se mănâncă, nici orice proiecţie a unor fapte sau personaje incredibile nu reprezintă automat o compunere fantastică.

A doua exigenţă: autonomia mânuirii supranaturalului

Să luăm în discuţie însă exemplul mai complex al unei cunoscute nuvele romantice germane, ba chiar socotită de către multă lume drept una netăgăduit fantastică, anume *Nemaipomenita poveste a lui Peter Schlemihl (Peter Schlemihls wundersame Geschichte),* de Adelbert von Chamisso.
Alcătuirea-i epică — pusă în seama persoanei întâi a eroului titular care, în intenţia sporirii autenticităţii, se adresează din când în când lui Chamisso însuşi, nominalizându-l — e destul de cunoscută. Protagonistul e abordat într-o bună zi de un misterios individ vârstnic, purtător al unei haine cenuşii, care doreşte să-i cumpere „nobila umbră", oferindu-i drept preţ: iarba fiarelor, rădăcina de mătrăgună, talerul hoţilor, faţa de masă a pajului Roland şi pălăria sau punga lui Fortunatus, care nu se goleşte niciodată. Naivul tânăr acceptă târgul, lăsându-se ispitit de ultima ofertă aducătoare de imensă bogăţie. Insă, în scurtă vreme, în ciuda dobândirii unei surse nesecate de aur, Schlemihl ajunge să regrete oneroasa tranzacţie atunci când constată că, din pricina infirmităţii suferite, oamenii îl compătimesc, îl dispreţuiesc, îi întorc spatele, îl batjocoresc, iar iubita sa este împiedicată de părinţi să-l mai ia de soţ. Drept urmare, nefericitul paria porneşte o acţiune disperată de căutare a cumpărătorului umbrei. II va reîntâlni, conform făgăduinţei date iniţial, abia peste un an, fără însă a putea obţine anularea târgului, dat fiind că individul, trădându-şi esenţa diabolică, îi propune să semneze un al doilea pact, conform căruia Schlemihl şi-ar putea redobândi umbra abia în schimbul clasicei vânzări a sufletului după despărţirea-i naturală de trup — soluţie respinsă însă de
către cel vizat.
Precum vedem, evenimentul suprareal central este de astă dată cât se poate de consistent, de vreme ce deturnează în chip catastrofal viaţa eroului. Şi totuşi, la o privire mai atentă, observăm că pricina răvăşirii existenţei lui nu este ivirea în sine a supranaturalului, cât ecoul social al anomaliei încălcării elementarei legi optice. El nu-şi pune câtuşi de puţin

întrebarea ontologică: cum a fost posibil?, ci se mulţumeşte să înregistreze efectul, imensul handicap suferit în faţa semenilor din pricina pierderii umbrei. Deopotrivă de puţin remarcate trec în faţa asistenţei din casa bogătaşului Thomas John celelalte performanţe suprafireşti ale omului în gri: capacitatea de a scoate din buzunarele hainei, la cererea gazdei, ba o lunetă, ba un covor turcesc, ba un cort, ba, în sfârşit - drept netă lăsare în urmă a exerciţiilor uzuale de prestidigitaţie —, trei cai de călărie. Cu intenţie, Chamisso observă în contextul dat că de fiecare dată distinşii invitaţi iau act de ispràvile misteriosului personaj „ca şi cum ar fi fost lucrul cel

mai firesc", aşa după cum, la o interogaţie ulterioară asupra identităţii iluzionistului, ei „nu-şi puteau aminti de omul cu haina cenuşie".
De bună seamă, pricina acestei nonreacţii, a acestei amnezii colective trebuie pusă în conexiune cu natura tărâmului literar abordat. In pofida unor accente filosofice amintind de *Faust-ul* goethean (de pildă, elogiul închinat muncii încordate, singura în stare „să alunge gândurile sfâşietoare"), naraţiunea aparţine în fond genului în care întâmplările supranaturale nu sunt *şocante,* ci *minunate,* înscriindu-se în sfera normalului, adică *basmul.* Acestei categorii literare îi aparţine preferinţa tematică pentru obiectele generatoare de puteri fabuloase înrudite cu covorul fermecat ori cu lampa lui Aladin din o *mie şi una de nopţi.* Aşa sunt: „săculeţul zornător", în stare să-i furnizeze deţinătorului aur la discreţie, gluga, ca-re-l face pe purtător nevăzut, şi cizmele fermecate, cu ajutorul cărora Peter Schlemihl străbate cu repeziciune extremă pământul în lung şi în lat. Insă nu mai puţin îşi trădează esenţa feerică motivul central, de ţinută faustică, al *pactului* profund păgubitor cu un ademenitor demonic. De fiecare dată, preocuparea unor asemenea poveşti e să măsoare întinderea prejudiciului suferit de experimentatorul aventurii chiar şi atunci când obiectul tranzacţiei nu mai e sufletul (motiv enunţat aici ca o simplă virtualitate), ci doar sărmana umbră personală a tânărului.
Cu atât mai mult cu cât e aşa de firav, mobilul tramei epice (vânzarea unei umbre) n-a întârziat să stârnească întrebarea: oare ce o fi vrând să semnifice această „nemaipomenită poveste a lui Peter Schlemihl"? — şi implicit tentaţia de a o socoti drept o istorisire de tip parabolic. Mai frecvent, morala fabulei a fost căutată şi tâlcuită în direcţia datelor biografice ale lui Chamisso, un francez expatriat din pricina abuzurilor şi crimelor petrecute în ţara sa în Revoluţia dintre 1789 şi 1794. Omul care şi-a

pierdut umbra — s-a spus — este metafora condiţiei emigrantului ajuns saşi piardă identitatea naţională. Se înţelege însă că, într-o asemenea interpretare, supranaturalul îşi diminuează simţitor importanţa, transformându-se dintr-un *ţel* epic într-un *mijloc* sau *instrument funcţional.*
In această ultimă direcţie, ajungem să deschidem larg porţile unor neţărmurite teritorii ale simţirii, gândirii şi credinţei umane care, de-a lungul mileniilor, au atribuit miracolului, metafizicului şi, în genere, extrana-turalului un rol subaltern, funcţional şi deci impropriu adevăratei literaturi fantastice. Devenirile şi aventurile zeilor povestite de Ovidiu în *Metamorfozele* sale, descinderea lui Eneas în împărăţia umbrelor evocată de Vergiliu în cartea a Vi-a a *Eneidei* ori cea relatată de Dante în *Infernul* său sunt, desigur, nişte evenimente supranaturale. Dar istorisirea lor răspunde de fiecare dată exigenţelor unui registru poetic care ţinteşte să delecteze sau să educe. Bunăoară, coborârea lui Eneas pe celălalt tărâm devine pentru cel mai înzestrat poet roman pretextul explicit al glorificării Cetăţii eterne, aşa cum periplul dantesc prin bolgiile infernului îi oferă poetului florentin mijlocul de a deveni cronicarul confruntărilor politice în care se implicase şi el odinioară. La rândul său, Ovidiu reia postura autorului *Iliadei* şi *Odisseii,* adică aceea de rapsod al unor scenarii mitologice mereu celebrate, modelate şi consacrate de tradiţie. Pentru Scriptura creştină acelaşi rol şi-l asumă John Milton în *Paradisul pierdut.* Or, tocmai aici, în caracterul acesta repetitiv al expunerii miracolelor — finalitate proprie deopotrivă textelor sacramentale şi sărbătorilor religioase — rezidă deosebirea netă dintre literatura fantastică şi tărâmurile poetice ale credinţei şi inspiraţiei epice. Genul nostru nu atribuie supranaturalului un rol de simplu intermediar şi nici nu cultivă situaţii şi personaje extranaturale arhiacceptate, consacrate, sedimentate de mult în straturile sensibilităţii colective. De aceea nu numai textele evanghelice care narează minunile Mântuitorului, dar nici povestirile ocazionale mai noi, prilejuite de marile sărbători creştine, apărute în presa noastră de dinaintea venirii comuniştilor la putere sau în cea din ultimii paisprezece ani, nu aparţin fantasticului.
Dar care sunt, în acest caz, coordonatele distinctive ale teritoriului pe care urmează să-l abordăm? Pentru început să examinăm fugitiv

O mostră epică ilustrativă

Am selectat în acest scop *Aventura unui student german,* de Washington Irving (inclusă şi în *Anthologie du fantastique* din 1966 a lui Roger Caillois, tradusă şi apărută la noi la Editura Univers, în 1970).
Istoria e a lui Gottfried Wolfgang, un tânăr singuratic şi melancolic, înzestrat cu o „închipuire bolnăvicioasă", exteriorizată prin obiceiul de a se „cufunda în speculaţii abstracte asupra esenţei spiritului, ajungând a-şi clădi, ca şi Swedenborg, o lume imaginară, mai presus de a sa proprie". Drept consecinţă, prietenii săi, animaţi de intenţii curative, „îl tri-miseră — ne spune autorul — să-şi termine studiile în mijlocul splendorii şi veseliei Parisului".
Dar, între timp, izbucnise sălbatica Revoluţie dintre 1789 şi 1794 şi capitala Franţei numai „splendoare şi veselie" nu mai emana, iar întâmplarea trăită de tânărul romantic german într-o noapte vijelioasă pe când se întorcea acasă îi anulează cu totul şansele de însănătoşire. Ajuns în Place de la Greve, unde aveau loc zilnic execuţii publice, întrezăreşte o siluetă feminină ghemuită pe treptele ghilotinei. Apropiindu-se, „el văzu atunci, la lumina vie a fulgerelor, chipul ce revenea în toate visurile sale: livid

şi deznădăjduit, şi totuşi de o frumuseţe răpitoare". Infrângându-şi timiditatea, Wolfgang se oferă pe un ton compătimitor s-o conducă pe fată la prietenii ei sau acasă. Dar, arătându-i ghilotina, tânăra îi răspunde patetic că nu mai are nici un prieten şi că locuinţa ei e... în mormânt. Trăgând de aici concluzia că deznădejdea pierderii tuturor fiinţelor dragi i-a purtat paşii noaptea spre locul de supliciu, îi oferă umila sa locuinţă drept adăpost. Necunoscuta acceptă invitaţia, nu fără a remarca deosebirea dintre gravitatea şi zelul acestui tânăr cu accent străin şi „mulţimea banală a parizienilor". Povestitorul american mai adaugă — deloc fortuit — că bătrânul portar care le deschide „se arată oarecum surprins văzându-l pe melancolicul Wolfgang însoţit de o femeie". Apoi, aşa cum era de aşteptat, între cei doi tineri izbucneşte o dragoste pătimaşă de o rară incandescenţă. Şi, bineînţeles, drept culminaţie a atracţiei lor ultra-euforice, ei nu întârzie a dori să-şi definitiveze legătura devenind soţ şi soţie — pas pe care el propune să-l săvârşească sub sceptrul „zeiţei Raţiunii", suverană în Franţa acelor ani tulburi.

Precum se vede, până aici nici una din datele succintei reconstituiri a atmosferei marelui seism politico-social nu contrazice în vreun fel regula verosimilului.. Iluzia durează doar până a doua zi dimineaţa, când, întorcându-se din oraş, unde plecase să găsească o locuinţă mai încăpătoare, el o găseşte pe iubita lui fără viaţă. Insă mult mai zguduitoare este consternarea tânărului „cuprins de oroare şi de spaimă" — să reţinem această alăturare de simţăminte — când ofiţerul de poliţie, chemat după „zăpăceala grozavă" produsă, exclamă uluit: „Doamne, Dumnezeule! cum a ajuns femeia asta aici?", adăugând sec că ea tocmai „a fost ghilotinată ieri". Şi afirmaţia nu mai trebuie validată de alţi martori deoarece, de îndată ce el desfăcu panglica neagră de la gâtul cadavrului, „capul căzu pe jos!" La rându-i, cutremurat şi dezechilibrat de inimaginabila răsturnare de planuri, protagonistul începe să delireze cuprins de „îngrozitoarea convingere că un duh demoniac reînsufleţise cadavrul numai spre pierzania lui". In final, naratorul mai notează laconic că, stăpânit iremediabil de această obsesie, studentul îşi sfârşi zilele într-o casă de nebuni.

O examinare atentă a acestei povestiri de restrânsă întindere scoate la iveală câteva trăsături semnificative. Cea dintâi constă în caracterul insurecţional şi iruptiv al succesiunii faptelor, cu atât mai şocant cu cât succesiunea lor nu are loc într-un mediu obscurantist, năpădit de superstiţii, ci într-unui declarat raţionalist, şi încă la modul fanatic.

Intervine însă aici factorul condiţionării depreciative a informaţiilor despre sănătatea nervoasă şi mintală a experimentatorului întâmplării. Gottfried Wolfgang este un singuratic înzestrat cu o imaginaţie morbidă, atras, aidoma marelui vizionar suedez Swedenborg, de speculaţiile spiritualiste, încrezător în puterea anticipativ-revelatorie a visului (aria predilectă a romantismului german), dar şi cât se poate de labil psihic, de vreme ce el reacţionează la fulminantul eveniment pierzându-şi excesiv de repede uzul raţiunii. Deznodământul acesta i-ar putea ispiti pe unii cititori ultra-pozitivişti şi increduli să pună totul în seama halucinaţiei
unui nebun.

Intervine însă aici a treia suită de informaţii, cea menită să spulbere scepticismul, alcătuită din nu mai puţin de trei probe: două mărturii şi o dovadă materială. Să precizăm în prealabil că respectivele depoziţii sunt cu atât mai credibile cu cât nu sunt atribuite unor persoane speculative, cu disponibilităţi fabulatorii, ci unor inşi lipsiţi de veleităţi intelectuale, cu

nişte meserii dintre cele mai prozaice: portarul şi ofiţerul de poliţie. Esenţial este rolul celui dintâi; el a remarcat, ba chiar cu surprindere, că singuraticul tânăr se întoarce acasă pentru întâia oară cu o femeie: una vie, care păşea alături de el. Cât îl priveşte pe omul ordinii publice, acesta, în cali-tatea-i de revelator al miracolului, are meritul de a recunoaşte identitatea buimăcitoare a răposatei şi totodată de a administra proba materială a minunii o dată cu desfacerea panglicii negre de la gât şi desprinderea capului ghilotinat de corp.

Spre deosebire de exemplele anterioare, evenimentul supranatural ţâşneşte aşadar cu atât mai exploziv cu cât survine în prelungirea unor întâmplări de o verosimilitate incontestabilă. In acelaşi timp, impactul său consternant creşte exponenţial în directă legătură cu credibilitatea dovezilor şi martorilor meniţi să-i ateste *realitatea.*

Mai trebuie adăugat că alcătuirea aceasta epică nu face casă bună nu doar cu fabulosul fistichiu şi burlesc din pomenita *Gargantua şi Pantagruel,* dar nici cu sugestia unor virtualităţi alegorice întâlnită în *Nemaipomenita poveste a lui Peter Schlemihl.* In această ultimă privinţă, să semnifice oare situaţia dată capacitatea dragostei de a înfrânge moartea, de a readuce un suflet la viaţă, aidoma circumstanţei din *Vera* de Villiers de l'Isle Adam? Similitudinea nu rezistă însă la un examen mai lucid, căci resurecţia femeii este aici anterioară problematicei

magii metafizice a îndrăgostitului, întâmplarea miraculoasă îşi păstrează deci până la sfârşit deplina *autonomie,* nefiind în vreun fel pusă în serviciul unei *morale* psihologice sau filosofice.
Să trecem, în cele ce urmează, la

Problematica definiţiei

Prin genul literaturii fantastice înţelegem tărâmul epic în proză întemeiat pe un raport insurecţional, deci descumpănitor, dintre *realul* verosimil şi *realul* supranormal (paranormal ori supranatural), inexplicabil, deci inacceptabil raţional, raport sugerat sau afirmat literal.
Să privim mai îndeaproape câteva din articulaţiile acestei definiţii.
Cea dintâi particularitate constă, cum se vede, în avansarea şi vehicularea conceptului de *gen* literar. Evident, în cazul de faţă, termenul nu presupune nicidecum întinderea nesfârşită a categoriilor şcolăreşti de

gen liric, epic şi dramatic. E vorba acum de o modalitate specifică a artei cuvântului, comparabilă cu: romanul sentimental (din secolul al XVIII-lea), romanul gotic, romanul istoric (inaugurat de Walter Scott), *Bildungsroman-xA,* naraţiunile ştiinţifico-fantastice, romanul poliţist, romanul alegoric, romanul de analiză şi altele. Pe toate le caracterizează nişte teme şi personaje specifice, precum şi, desigur, nişte mijloace arhitecturale sau expresive distincte. Le vom întâlni inconfundabil cristalizate şi în planul literaturii fantastice.
Cea de-a doua caracteristică a genului rezidă în autoplasarea sa sub auspiciile prozei. In privinţa incompatibilităţii dintre poezie şi atributele naraţiunilor fantastice am semnalat anterior câteva aspecte relative la registrul evocator-rapsodic, menit să încânte sau să educe, al celei dintâi. Ar putea fi adăugată preocuparea specială a limbajului poetic — beneficiar al ostentaţiei figurilor de stil, ritmului şi rimei — pentru ornamentarea expresiei, — ceea ce înlocuieşte mărturia epică sobră asupra unor fapte fără seamăn cu o compunere intens literaturizată pe o temă suprareală dată. Chiar astfel stau lucrurile, bunăoară, cu nişte creaţii ca *henore,* de Biirger sau *Strigoii,* de Eminescu. Ele sunt nişte puternice şi admirabile balade bizuite pe tema fantastică a vampirului, dar nu nişte naraţiuni omolo-gabile genului nostru.
Obiecţii similare de principiu ar putea surveni şi în privinţa raportului dintre teatru şi proza fantastică. De astă dată, locul panopliei figurilor de stil poetice îl ia *regia,* adică „uneltirea" artistică destinată să asigure succesul de public. Or, ţinând seama de caracterul repetitiv, deci cât se poate de lumesc, al spectacolelor teatrale, sunt multe şanse ca înfăţişarea scenică a unui eveniment miraculos, a unuia adică de o nemaivăzută excepţie, să pară *ipsofacto* o „maşinaţie deocheată". Observaţia e confirmată de o întâmplare anecdotică petrecută în Franţa veacului al XVIII-lea cu prilejul premierei tragediei *Semiramis,* de Voltaire. Aflând că spectrul lui Ninus va fi interpretat (în plină zi, spre deosebire de pateticul şi nocturnul episod corespunzător din *Hamlel)* de actorul Legrand, numeroşi spectatori s-au amuzat blocându-i intrarea împricinatului în culise până când un jandarm s-a îndurat să-i vină în ajutor cu îndemnul rămas proverbial: „Messieurs, place â l'Ombre, s'il vous plaît!" Situaţia - comentată ulterior sarcastic de către germanul Lessing — a contribuit nu în mică măsură la căderea piesei.

însă principala caracteristică a definiţiei genului aflată în discuţie este revendicarea expresă a caracterului *real* şi pentru evenimentul supranatural — concepţie incompatibilă cu obişnuinţa exegeţilor noştri de a vehicula uzual şi maşinal pretinsa alternanţă fantastică dintre *real* şi *ireal.* Aparent rezonabil, punctul lor de vedere se înrudeşte îndeaproape cu accepţia uzuală a termenului propusă de dicţionare. De pildă, prin *fantastic* (din *grecescul phantastikos), Larousse universel* înţelege „creat de fantezie, de imaginaţie"; în sens familiar: „de necrezut"; iar, accentuând suplimentar însuşirea, al nostru *Mic Dicţionar enciclopedic,* „care nu există în realitate, care este un produs al fanteziei"; prin extensie: „care pare ireal, de necrezut; minunat".
Insă tocmai aici, pe terenul credibilităţii, apare deosebirea netă dintre sensul larg al conceptului şi cel special, aplicabil genului denumit fantastic. In timp ce accepţia obişnuită tinde să atribuie cuvântului înţelesul de fictiv, de inexistent în realitate, pe scurt, de ireal (rezervând admisibilitatea existenţei neverosimilului doar calificativelor sau epitetelor menite să consemneze, la modul hiperbolic, un superlativ; de pildă: atletul cutare aleargă „fantastic"), literatura cu acest nume ţinteşte, dimpotrivă, spre a-şi justifica existenţa, să postuleze, să certifice *realitatea* supranaturalului. Şi o face cu atât mai insistent cu cât miracolele pe care le înfăţişează nu sunt dintre cele arhicunoscute, anteacceptate, deci aparţinătoare unor consacrate credinţe şi ritualuri religioase, mitologice, magico-iniţiatice ori folclorice, ci nebănuite, inedite, deci „eretice" în raport cu căile bătătorite ale suprafirescului. Examinata *Aventură a unui student german* ne oferă tocmai o astfel de circumstanţă. Şi am remarcat, comentând-o, că Washington Irving, deşi aruncă în balanţă pârghia, depreciativă în ordine fantastică, a informaţiilor despre debilitatea stării nervoase şi mentale a personajului, are grija de a descuraja, până la urmă, tentaţia interpretării povestirii prin prisma pozitivistă a patologiei neuro-psihice. Asupra acestei fluturări a momelii verosimilului, Montague Rhodes James (1862 -l936), un maestru englez al genului, a emis o opinie judicioasă, demnă de reţinut: „Este uneori necesar să ai o portiţă de scăpare către o explicaţie naturală, dar se cuvine să mai adaug ceva: această portiţă trebuie să fie destul de îngustă ca să nu te poţi sluji de ea" *(Apud* Tz. Todorov, *Introducere în literatura fantastică,* 1973, p. 59).

într-un fel, poziţia fantasticului literar faţă de obiectul său aminteşte o binecunoscută zicere românească de uzanţă feerică: „De n-ar fi, nu s-ar povesti". Doar că, în vreme ce basmul o vehiculează în chip glumeţ, ca şi pe alte formule proprii de început sau de încheiere, proza fantastică o aplică cu discreţie — aşadar fără a o trâmbiţa — în numele însăşi raţiunii sale de a fi. Şi e cât se poate de explicabil de ce. în caz că n-ar lua-o în serios şi ar aborda în chip zburdalnic, burlesc sau satiric ideea de miracol, ar ajunge inerent la tonurile şi accentele lui Rabelais, Urmuz sau Kafka.

Exceptând atributele mai sus comentate, definiţia propusă în fruntea capitolului de faţă nu ţine neapărat să le conteste pe altele, datorate altor teoreticieni reputaţi, semnatari ai unor cercetări devenite de mult clasice. Bunăoară, pentru Pierre-Georges Castex, „fantasticul înseamnă o irupere brutală a misterului în cadrul vieţii reale" *(Le Conte fantastique en France de Nodier â Maupassant* - Corti, 1951), apreciere înrudită cu aceea a lui Roger Caillois, care susţine că „în fantastic, supranaturalul apare ca o spărtură în coerenţa universului" (prefaţa *De la Feerie ă la Sdencefiction* la *Anthologie du fantastique* - Gallimard, 1966). La rândul său, Louis Vax arată că povestirea fantastică prezintă „nişte oameni asemenea nouă, locuitori ai lumii reale [...] azvârliţi dintr-o dată în inima inexplicabilului" *(L'Art et la Utterature fantastique* - P.U.F., 1960), iar Adrian Marino consideră că „Sensul sistemului fantastic de relaţii este contrazicerea, ruperea inopinată a ordinii sau coerenţei preexistente, răsturnarea subită a unor situaţii constante, stabile" *{Dicţionar de idei literare* - Ed. Eminescu, 1973). In caz că ar dori cineva să cunoască mai vechiul meu punct de vedere în această privinţă, menţionez că *Proa fantastică românească* (1975) conţine, drept definiţie, formula prescurtată: fantasticul = x (normalul) + y (supranor-malul), ambii termeni fiind subînţeleşi ca reali. Mărturisesc că laconismul acestui mod de a clasifica nu e străin de refuzul meu de a-l înlocui — dând curs unui comandament al cenzurii acelor vremuri — cu un altul, mai puţin „idealist"...

Nu ascund, pe de altă parte, că opinia-mi de atunci — ca şi cea de acum — intră în inevitabilă contradicţie principială cu concepţia unui studiu devenit, pare-se, canonic pe la noi, dacă e să amintim asiduitatea cu care a tot fost citat. E vorba de *Introduction ă Utterature fantastique* (1970), de Tzvetan Todorov. Am în vedere îndeosebi:

Discutabila „ezitate" universală a lui Tzvetan Todotov

Plecând de la înclinaţia firească a cititorului de proză fantastică de a oscila între explicaţia naturală a evenimentului uimitor (de felul dezechilibrului neuro-psihotic, cum am văzut în *Aventura unui student germeni)* şi cea supranaturală, dar absolutizând această oscilaţie în numele preocupărilor narcisiace ale unui aşa-numit lector „implicit", obsedat să-şi contabilizeze neîncetat incertitudinile, el fixează cheia genului pe acest plan al pretinsei indecizii obligatorii. Prin urmare, după el, câtă *editare,* atâta fantastic. De îndată ce naraţiunea optează explicit pentru o anume soluţie a întâmplării enigmatice — fie pentru *straniul,* permeabil explicaţiei raţional-naturale, fie pentru *miraculosul* refractar filierei logi-co-fireşti —, Todorov decretează: gata, compunerea aceasta a încălcat consemnul, răpindu-i cititorului prilejul şi plăcerea de a ezita. Prin urmare, povestirea cu pricina nu mai e, vezi Doamne, fantastică. La drept vorbind, e ca şi cum cititorul unei naraţiuni detectiviste - un alt gen în care autorii se joacă cu ezitarea lectorului — ar zice de îndată ce misteriosul criminal e dat în vileag, iniţial sau finalmente: mersi, nu mai am nevoie, asta nu mai e o intrigă poliţistă. Fără a clipi, Todorov îşi postulează astfel criteriul restrictiv cu pretenţie de axiomă: „fantasticul - afirmă el - nu durează decât atât cât ţine ezitarea: ezitare comună a personajului şi a cititorului, [...] chemaţi să decidă dacă ceea ce percep ţine sau nu de «realitatea» [...] opiniei curente. La sfârşitul povestirii, cititorul, dacă nu personajul însuşi, ia o hotărâre, optează pentru o soluţie sau pentru cealaltă şi prin însuşi acest fapt părăseşte sfera fantasticului" *{Introducere în literatura fantastică,* Ed. Univers, 1973, p. 59).

Şi, de vreme ce-l părăseşte, încotro se îndreaptă? Ei bine, desigur, spre amintitele terenuri în dispută ale *straniului* şi *miraculosului,* pe care însă el nu le consideră nişte vecinătăţi oarecare, ci taman nişte „genuri" apar-te. Iată-i argumentaţia: „Dacă el conchide că legile realităţii sunt neştirbite şi că ele permit explicarea fenomenelor descrise înseamnă că opera aparţine unui alt gen: straniul. Dacă, din contră, el conchide că numai admiţând noi legi ale naturii fenomenul poate fi explicat, pătrundem într-un alt gen, în sfera miraculosului". Bineînţeles, cel care iese împuţinat din toată această tevatură este chiar fantasticul, care, pasămite, ar „duce o viaţă plină de primejdii şi poate să dispară în orice clipă" *(Ibidem).*

De fapt, ca să spunem lucrurilor pe nume, concluzia ultimă a acestor aprecieri teoretice fragmentare este că *fantasticul* nici măcar n-ar fi un gen de sine stătător, ci doar o simplă limită dintre *straniu* şi *miraculos,* vecinii săi „barosani".

La drept vorbind, prin astfel de hotărniciri chemate să supraliciteze „ezitarea" (asimilate, cum spuneam, cu entuziasm „francofon" de către mulţi glosatori din România), Tzvetan Todorov nici măcar nu descoperea nişte modalităţi şi conexiuni inedite. Bunăoară, în privinţa *straniului* — supranormalul dezamorsat, readus şi redus la nivelul liniştitor al experienţei uzuale —, Roger Caillois, în amintitul *Studiu introductiv,* avea şi el în vedere

acest mod de a rezolva intriga epică, denumindu-l „supranatural explicat" de ţinută pseudo-fantastică. Totodată, nu pierdea ocazia de a enumera în contextul dat câteva din „şiretlicurile" obişnuite ale povestirilor insolite care „îţi lasă senzaţia că ai fost tras pe sfoară": visul, halucinaţia, delirul, metamorfozele pricinuite de vreun „capriciu al naturii sau de experienţele unui savant diabolic". *(Antologia nuvelei fantastice,* Ed. Univers, 1970, p. 18)

La rândul său, Tzvetan Todorov complică inutil lucrurile, în intenţia de a le nuanţa, o dată cu delimitarea excedentară a „genului limitrof sau „sub-genului" aşa-numitului „fantastic-straniu", căruia i-ar aparţine, susţine el, *Manuscris găsit la Saragosa,* de Jan Potocki, relansat în Franţa în 1958 de către Roger Caillois (şi analizat, între altele, de *Povestirile în ramă,* sinteza subsemnatului din 2001).

Şi mai puţin convingătoare şi generatoare de confuzii se dovedeşte înclinaţia lui de a tăia firul în patru în aprecierile asupra *miraculosului,* celălalt vecin al fantasticului. îndeosebi, discutabilă este divizarea categoriei în „subgenurile": „fantastic-miraculos" şi „miraculos pur". Primul sortiment s-ar întâlni, consideră el, în raportul dintre ansamblul şi finalul *Verei* lui Villiers de l'Isle Adam. în vreme ce majoritatea paginilor povestirii l-ar menţine pe cititor în postura râvnitei „ezitări" dintre acceptarea eventualităţii miracolului şi dezamorsarea lui prin sugestia dezechilibrului mintal al eroului, finalul ar rupe-o cu fantasticul din momentul în care afirmă miracolul (realitatea învierii Verei), ba chiar îl şi probează material o dată cu uluitoarea revenire a cheii lăsate în cavou de către contele d'Athol. E evident că fragmentarea aceasta sofisticată întreprinsă de Todorov, constând în etichetarea secţiunii terminale a povestirii cu calitatea distinctă

de „sub-gen" „fantastic-miraculos" şi izolarea sa implicită de restul succesiunii epice reprezintă o operaţie pe cât de exterioară intenţiilor autorului, pe atât de nerelevantă. Atâta vreme cât considerăm *Vera* drept o autentică naraţiune fantastică, deznodământul său nu trebuie decât să-i justifice şi să-i valideze această calitate, iar nu să configureze un pretins alt „sub-gen" zis „fantastic-miraculos".

In sfârşit, la fel de oţioasă şi nepotrivită este şi delimitarea „sub-genului" denumit „miraculos pur". Teoreticianul se gândeşte în acest ultim caz la basme. Numai că feericul este o categorie epică independentă şi viguroasă, afirmată autonom în secolele XVII şi XVTII graţie lui Charles Perrault şi tălmăcirii în limbile europene de mare circulaţie a celor O *mie si una de nopţi,* iar nu un pârlit de „sub-gen" limitrof fantasticului.

Ajunşi aici, nu mi se pare lipsit de utilitate să înregistrez în continuare o opinie de contrast asupra acestei problematici, situată la antipodul acestei acribii ori chiar furii disociative todoroviene. Punctul său de vedere este unul de aparenţă filosofică şi aparţine unei mari personalităţi din diaspora a culturii noastre, tratate însă cât se poate de oscilant de către compatrioţii săi. E vorba, desigur, de Mircea Eliade. După ce editurile şi redacţiile noastre literare au excelat în a-i trata cu circumspectă prudenţă scrierile lansate în Occident (într-o vreme când în alte ţări îi apăreau serii compacte de Opere), când, în cele din urmă, s-a constatat că, în ciuda suspiciunilor, el nu e periculos pentru ahtierea de recunoaştere internaţională a regimului ceauşist, n-au întârziat câteva iniţiative contrare, ce-i drept cam disparate, de răsfăţ şi supralicitare a autorului *Nopţii de Sânziene.* Dar asta e o altă poveste, ce ar merita luată în considerare cu un alt prilej. Deocamdată logica observaţiilor în curs de desfăşurare ne impune să formulăm câteva reflecţii despre

Teoria lui Mircea Eliade asupra „camuflării" suprarealului

Cu toate că nu e datorată unui teoretician literar, opinia scriitorului şi filosofului Eliade merită luată în considerare aici deoarece abordează, chiar şi indirect, problematica definiţiei genului. Mai exact, punctul său

de vedere se situează, simetric, la extremitatea opusă a concepţiei lui Todorov. Aşadar, în timp ce eseistul bulgaro-francez doreşte să ne convingă că fantasticul n-ar fi decât o limită, un punct de graniţă între straniu şi miraculos, Mircea Eliade ne asigură, dimpotrivă, că supranaturalul se piteşte aţinându-ne calea la tot pasul, iar dacă nu-l prea identificăm, asta se datorează faptului că sistematic se „camuflează". Cu alte cuvinte, dacă pentru Todorov fantasticul nu era decât o licărire, o sugestie fulgurantă şi evanescentă, în viziunea lui Eliade categoria aceasta ar reprezenta o ţesătură inextricabilă de semne şi conexiuni mai presus de fire. Lansând teza, prozatorul încearcă să-i identifice prezenţa în unele dintre creaţiile sale anterioare. Iat-o formulată în *Memorii!,* 1991, p. 355: „izbutisem să «arăt» în *Şarpele* ceea ce voi dezvolta mai târziu în lucrările mele de filosofia şi istoria religiilor, şi anume că, aparent, «sacrul» nu se deosebeşte de «profan», că «fantasticul» se camuflează în «real», că Lumea este ceea ce se arată a fi şi totodată un cifru. [...] Tema camuflării «fantasticului» în cotidian [...] constituie cheia de boltă a scrierilor mele de maturitate". Şi ideea reapare formulată în cuprinsul unor nuvele; de pildă: „cum să recunosc Spiritul dacă e camuflat în Materie, adică, în fond, dacă e *incognoscibil?" (Ivan)* sau „misterul este irecognoscibil" *(Podul).*

într-adevăr, postularea aceasta, atât de îndrăgită de prozator, a „camuflării" „sacrului" în „profan", a „fantasticului" în „real", iar, pe această cale, a „irecognoscibilităţii miracolului", reprezintă un adevărat laitmotiv al naraţiunilor prozatorului, publicate după stabilirea lui în Occident. Vom aborda aceste scrieri simbolizante, ostentativ vizionare, dar inaderente faţă de exigenţele genului în discuţie, într-un alt capitol, nu prea îndepărtat.

însă Mircea Eliade a dat la lumină, mai ales în prima parte a activităţii sale, şi un număr de autentice nuvele

fantastice, construite în respectul regulilor specifice. Nu cumva — se poate isca întrebarea — tezele lui, mai sus expuse, îşi găsesc, chiar şi în aria lor, aplicativitatea? Ei bine, răspunsul trebuie să fie şi mai apăsat negativ pe acest plan decât pe terenul alunecos al compunerilor sale ulterioare, năpădite de tot felul de simboluri filosofarde, ştiut fiind că raţiunea de a fi a fantasticului literar constă în promovarea uluitoarei surprize a ţâşnirii supranaturalului în viaţa de toate zilele. Iar pretenţia de veracitate în cazul dat e cu atât mai viguroasă cu cât supranormalul prezentat e unul „ilicit", adică neîncurajat deopotrivă de

reprezentanţii religiei oficiale şi de experienţa comună. Rezultă, logic, că aşa cum nu poate fi admisă antinomia dintre fantastic şi real, subînţelegând că termenul prim ar fi „ireal" (limbaj preluat din păcate de către numeroşi comentatori români contemporani), cu atât mai mult nu e de acceptat concepţia relativă la ipostaza pasămite „camuflată" şi „irecog-noscibilă" a fantasticului.

Starea aceasta de lucruri se verifică în naraţiunile fantastice autentice ale lui Eliade în aceeaşi măsură ca în cele ale altor exponenţi ai genului. Cum pot fi puse oare pe seama vreunei intenţii de „camuflare" intruziunea strigoaicei Christina, ejectarea retrogresivă în urmă cu o sută de ani, la Serampore, a unor indianişti europeni ori creşterea nemăsurată a lui Cucoaneş, „omul mare"? Rostul unor astfel de istorisiri - se vede de la o poştă — este acela de a confrunta cititorul cu nişte evenimente nemaiîntâlnite, buimăcitoare, pe scurt, indubitabil fantastice, care pot fi eventual contestate ca atare de către un sceptic incurabil, nu însă fără a risca să fie socotit drept un sectar în raport cu intenţiile autorului şi, în orice caz, fără a se putea preface că nu le observă din pricina „camuflării".

E limpede, aşadar, că extinderea nemăsurată a accepţiei fantasticului de către creatorul Mircea Eliade se dovedeşte tot atât de neadecvată şi lipsită de perspectivă ca şi limitarea sa excesivă de către teoreticianul Tzvetan Todorov la postura de simplă graniţă dintre straniu şi miraculos.

VECINII ŞI FURNIZORII FANTASTICULUI

Nemaisubscriind la versiunea fantasticului ca linie de demarcaţie, se înţelege că nici *straniul* şi *miraculosul* nu sunt de acceptat ca vecinii săi autorizaţi. De fapt, statutul acestor ultime două categorii epice este acela de secţiuni ori de componente ale genului nostru în integralitatea sa. Adeseori povestirile fantastice debutează, inerent, cu redarea progresivă a unor fapte sau personaje neobişnuite, ieşite din comun, la urma-urmelor netăgăduit *stranii.* Este modalitatea expozitivă specifică genului, menită să pregătească evenimentul supranormal terminal, cel care şi justifică o astfel de povestire. Se înţelege că momentul irupţiei marii surprize coincide cu impactul ivirii *miraculosului,* cealaltă componentă a fantasticului, pe care unii autori se mulţumesc s-o sugereze, în vreme ce alţii, gândindu-se la eventualii contestatari ai eventualităţii faptului relatat, nu uită s-o probeze, cum am văzut, cu martori sau cu dovezi materiale.

Desigur, există o mulţime de naraţiuni care se mulţumesc să cantoneze relatarea în sfera exclusivă a insolitului, adică a straniului, neavând ambiţia de a face pasul înainte mai îndrăzneţ, spre miraculos. Aşa au procedat, de pildă, cea mai mare parte din cele peste 300 de romane gotice englezeşti din veacul al XVIII-lea; aşa, fantasticul enigmatic, al „voinţei de mister" din descendenţa lui Edgar Allan Poe; aşa, fantasticul „absurd", lipsit de metafizică, la care aş prefera să renunţ, deşi un recent mic volum, *Fantasticul în literatură,* tipărit în 2003 de George Bădărău la Editura Institutul european, urmând îndeaproape clasificarea sintezei mele din 1975, continuă să-l reactualizeze. Dar tipurile acestea din urmă de istorisire au o estetică distinctă, precum şi un calificativ corespunzător.

Ele sunt cunoscute ca romane gotice sau naraţiuni absurde, neavând nevoie ca vizionarismul lor (omologabil „fantasticului explicat" în cazul goticului) să poarte un alt nume: bunăoară, acela de *straniu.*

Şi atunci unde sunt de căutat şi de găsit vecinii fantasticului? Bineînţeles, pe terenul altor tradiţii ale umanităţii care au vehiculat sau au avut contingenţe cu suprarealul ori cu miraculosul.

Ele pot fi divizate în două uriaşe categorii: a) textele (mult mai vechi decât fantasticul literar) destinate să susţină eşafodajul credinţelor religioase instituţionalizate sau al adeziunilor la anumite viziuni şi practici iniţiatico-oculte şi b) textele neangajate în susţinerea ontologică a suprarealului, dornice să manevreze miraculosul ca pe o joacă literară, ca pe un amuzament, transformând miraculosul în ceea ce francezul înţelege prin „merveilleux", adică în „minunatul" aducător de încântare. Acestor categorii le aparţin: feericul basmelor, mirificul epopeilor antice sau medievale, al celor eroi-comice ori al romanelor cavalereşti, extranaturalul tărâmului *stience-fiction* sau vizionarismul prozelor simbolizante. Intre fantastic şi aceste ancestrale moduri ale gândirii şi simţirii umane există raporturi mai strânse sau mai firave. însă, oricât de distanţate ar fi, ele nu-i împiedică pe aceşti megieşi să fie nu doar nişte

vecini, ci şi nişte furnizori tematico-tipologi ai fantasticului.
Să deschidem deci dosarul acestor multiple şi adeseori interesante proximităţi şi interferenţe.
Iar pentru început să-i abordăm pe

Exponenţii religiei instituţionalizate

Să precizăm din capul locului că între biserică şi fantasticul promovat de literatură cu acest nume e greu de găsit vreo urmă de concordanţă. De ce? Pentru că, în chip explicabil, forurile ecleziastice competente tind să acorde credit doar miracolelor sacramentale, plasate de evanghelii „în vremea aceea" binecuvântată. Numai în acel *illo tempore* privilegiat a fost cu putinţă: învierea de către Iisus a tânărului din Nain, a fiicei lui Iair şi a lui Lazăr, toate culminând cu propria-i Resurecţie, crucială pentru creştini, după cum a subliniat Pavel, apostolul neamurilor. Celebrând minunile de acest fel şi altele ulterioare - înşiruite în timp de la

vieţile sfinţilor şi mucenicilor la apariţiile Maicii Domnului la Lourdes sau la Fatima - biserica se arată, dimpotrivă, cât se poate de reticentă faţă de eventualitatea ideii de miracol contemporan, ivit incontrolabil şi intempestiv la îndemâna oricui, fie el şi faţă bisericească. Din când în când mai poate fi auzit pe la noi vreun preot susţinând dimpreună cu enoriaşii săi realitatea lacrimilor de pe chipul vreunei icoane a Fecioarei, iar acum câţiva ani chiar şi în Italia începuseră să se adune grupuri crescânde de pelerini ca să contemple sau să ceară sprijinul statuetei unei „madonnina chi piange" la Civitavecchia. Dar, simptomatic, Vaticanul preferă să păstreze tăcerea asupra presupusei minuni, iar când, în sfârşit, s-a pronunţat, a făcut-o spre a dezavua zelul credincioşilor - în majoritate, credincioase...
Aceeaşi atitudine în împrejurarea dată reiese şi din două „documente" literare semnate de preotul unit cu Roma, Ion Agârbiceanu: nuvela *Păscălierul* şi povestirea *Vedenii.* Cea dintâi atacă problema din unghiul cazului, pare-se real la obârşie, al lucrativului popă Constantin Pleşa din Curmătura, ajuns vestit şi căutat de la mari depărtări pentru cetanii de către oamenii bântuiţi de tot felul de boli şi necazuri. însă ţelul ideatic al autorului este unul satirico-demascator, destinat, în speţă, să demonteze piesă cu piesă vicleanul mecanism înjghebat în vederea înavuţirii. Doar mulţimile de săteni manipulaţi sau creduli îl socotesc pe întreprinzătorul „păscălier" drept un preot înzestrat cu harul rar al cetitului vindecător, adică un taumaturg ecleziastic. Pentru nuvelist însă întreaga maşinaţie nu este decât o şarlatanie.
La fel de şifonată iese ideea de minune şi în cealaltă istorisire amintită a prozatorului-preot: o enoriaşă îi mărturiseşte domnului părinte că într-o bună zi i-a călcat pragul un străin ciudat ce parcă răcea aerul din preajmă-i, vorbea, scump la vorbă, în pilde şi pe care, alt lucru de mirare, nu l-a lătrat câinele la trecerea prin curte. Gândul femeii e că - minunea minunilor! - însuşi Dumnezeu, luând chip omenesc, a învrednicit-o cu o vizită, aşa cum auzise ea din unele poveşti de felul lui *Ivan Turbincă.* Dar *suspense-xA* nu ţine decât până când autorul, sfăruindu-şi vizitatoarea, între alte îndemnuri preoţeşti, să se abţină de la băutură, observă că femeia „părea ca opărită". Deci aceasta era explicaţia văditelor „vedenii": nimic mai mult decât urmarea năravului de a trage la măsea vinars de prune. Caracteristicul scepticism clerical faţă de eventualitatea apariţiei în

actualitate a miraculosului configurează, cum vedem, o mostră tipică de „fantastic explicat" până la ridiculizare.
Nu e deci de mirare că atunci când se va simţi totuşi ispitit să cocheteze cu epica de inspiraţie suprafirească Ion Agârbiceanu o va face îmbrăţişând modalitatea mai puţin angajantă, caracteristică exponenţilor epocii semănătoriste, a *mirificului legendar,* aceea în care întâmplarea fabuloasă e pusă în bună măsură pe seama exagerării şi colportării folclorice. Aşa sunt tratate firavele elemente extranaturale din *Jandarmul* ori *Popa Man — Povestire după o legendă* şi tot astfel *Vâlva-băilor* şi *Duhul băilor,* cele două istorisiri inspirate, ca şi *Minele din Falun,* de Hoffmann (dar fără anvergura epică a nuvelei germanului), de eresurile vieţii minerilor.
Pe terenul lăsat liber de efectele acestei cenzuri clericale şi, poate, congenitale, faţă de miraculosul asumat individual, va evolua cu resurse vizionare mult mai ample nuvelistica lui Pavel Dan, dovedind totodată că proza ardeleană, chiar dacă înclinată spre exploatarea realistă a factorului economic din viaţa satului, nu poate fi redusă, cum au crezut unii, la această formulă narativă.
Observaţiile prilejuite de Ion Agârbiceanu rămân în bună măsură valabile şi pentru Gala Galaction, celălalt prozator-preot, de astă dată de confesiune ortodoxă. In *Moara lui Călifar* sau *Copca Rădvanului* dă şi el glas, în tonuri evocator-poematice de baladă, mirificului legendar, ba chiar cu sporite disponibilităţi pentru fabulos şi devansându-şi în timp confratele ardelean. Din matca aceluiaşi filon izvorăsc irizările miraculoase din *Andrei*

Hoţul, o blajină pildă despre păcat şi pocăinţă inclusă de scriitor în volumul *Clopotele din Mănăstirea Neamţu* (1916), pe care — instructiv de observat — reeditările scriitorului din anii dogmatismului comunist al Anei Pauker şi al lui Gheorghiu-Dej au făcut-o uitată, neîndrăznind s-o retipărească.
Pe de altă parte, în abordările sale narative dedicate tărâmului farmecelor, adică fenomenelor de ţinută magică, reapare, nu întâmplător, tentaţia demonizării magiei negre, vechiul cal de bătaie al bisericii. Caracteristică în acest sens este *în pădurea Cotosmanei,* o povestire care nu-şi plasează incipienta porţiune expozitivă în nişte imemoriale şi inconsistente vremuri legendar-feerice ca *Moara lui Călifar,* ci în ambianţa vitalistă şi pitorească, amintind, s-ar zice, plastica maeştrilor olandezi sau flamanzi, a târgului vâlcean anual de la Râureni din vremurile lui Iancu Jianu.

Plecând de la acest nivel, trama narativă prinde cheag în decorul vestitei şi temutei păduri cercetate de haiduci, în care negustorii de pe Olteţ şi Cerna erau obligaţi să înnopteze la întoarcerea acasă. într-adevăr, dintre „trunchiurile sângeroase şi sinistre" agresorul nu întârzie să se ivească, numai că el nu e unul dintre „copiii fără de minte" ai Jianului, ci un vrăjitor înarmat în loc de flintă cu o mână de mort aducătoare de somn „cusut la ochi cu aţă descântată". Insă nici chiar împuşcarea lui de către tânărul şi suferindul Mantu Miu nu-i trezeşte camarazii căzuţi într-o aţipire necurată. Abia un alt act magic reparator — conform unei cunoscute reguli în materie - va reuşi „să deşire înapoi, de pe mosorul vrăjilor, firul somnului drăcesc".
Subiectul de mai sus ar fi putut alcătui temelia unei robuste naraţiuni fantastice dacă autorul, îmboldit de aceeaşi intoleranţă ecleziastică, nu i-ar fi impus o tratare anecdotică restrictivă. Vrăjitorul, purtător al unei căciuli de vulpe „ascuţită ca un bot de ştiucă", era o „lighioană", o „dihanie", o „jiganie de pripas prin codrii noştri şi cine ştie de unde o pornise". Naratorul mai adaugă, simptomatic, că „părea un fel de ungur sau de sârb". Nu mai puţin grăitor e să remarcăm că tot astfel îl vedea Ion Agârbiceanu pe Man al său, păcătosul popă înzestrat cu darul vrăjii seducătoare, sosit din lumea largă şi pripăşit ca un „blăstăm" în satul Tele-guţa: şi el era „sârb de neam" după tată şi îl chemase Manovici...
Vor trebui să treacă mulţi ani până când V. Voiculescu, în descendenţa lui Sadoveanu, va familiariza literatura noastră cu fizionomia unui solomonar, a unui mag deci, care nu mai e descendentul „negrei străinătăţi"...
La fel de adevărat e, pe de altă parte, că, dacă aceasta e atitudinea mediilor ecleziastice faţă de miraculosul profan, nici exponenţii celeilalte partide nu i-au prea menajat pe oamenii bisericii. Faptul e ilustrat de interesul nu foarte binevoitor al exponenţilor epicii fantastice faţă de tagma călugărilor, adică faţă de oamenii ţinuţi, prin fundamentatul lor legământ, să se dedice smereniei. Transpunând sub zodia ororii şi terorii gotice o veche tradiţie satirică anti-monahală (care se întinde până la *Decameronul* lui Boccaccio şi chiar mai departe, până la antica *Despre reîntoarcerea sa* a lui Rutilius Namatianus), aceşti autori evocă gravele dezertări morale ale unor călugări. E cazul lui Ambrosio, stareţul mănăstirii madrilene a capucinilor,

din *Călugărul* (1796), de M.G. Lewis, ori al lui Medardus, celălalt călugăr capucin, eroul *Elixirelor diavolului* (1816), de E.T.A. Hoffmann. De fiecare dată, miezul evenimentului suprafiresc central coincide cu acţiunea unui instrument necurat: pactul cu diavolul, în primul roman, elixirul, în cel de al doilea. Şi, la fel, de fiecare dată, rezonanţa scurtcircuitului fantastic creşte direct proporţional cu amplitudinea antitezei dintre faima iniţială de sfinţenie a celor doi şi abisul desfrânării şi crimei în care se prăbuşesc — ce-i drept, nu fără sancţiunile pedepsei sau penitenţei ulterioare.
In aria literaturii române, V. Voiculescu — continuatorul prin *Lostriţa,* experienţei mirificului legendar — a fost prozatorul cel mai intens preocupat de această problematică. Şi e paradoxal s-o constatăm, căci răstimpul în care-şi elabora nuvelistica nu mai era deloc cel dintre războaiele mondiale, mai mult ca oricând prielnic creaţiei (iar în cazul său colaborării poetice la *Gândirea),* ci din anii întunecatului dogmatism comunisto-jdanovist ai hegemoniei lui Dej şi a Anei Pauker. Faţă de multitudinea abuzurilor şi crimelor acelui curs al istoriei, proza marginalizată a lui V. Voiculescu, adresată unui cerc de prieteni şi... sertarului, reprezenta desigur un protest tacit, o sfidare în primul rând la adresa dictonului totalitar al unanimităţii. Amintindu-ne că în 1952 Marin Preda dădea la lumină mincinoasa nuvelă propagandistică *Desfăşurarea,* ne închipuim ce ecouri stârneau în sufletele ascultătorilor din ambianţa mănăstirii Antim (căci cititori nu se prea întrezăreau, de vreme ce editurile nu îndrăzneau să publice aşa ceva) lectura *Pescarului Amin,* făcută în acelaşi an în care se vorbea despre opoziţia netă dintre dârzul şi demnul flăcău cu nume hieratic şi cele două slugi ale regimului: „neisprăvitul" de brigadier Fâstâc Ion (nume iarăşi grăitor, dar în sens opus), „un ăla butu-cănos, negru şi buzat, făcut din proaspăt şef. îngâmfat şi gură mare [...]. Altfel, prost pe toate părţile şi în toate felurile" secundat de inginerul piscicol trimis de la centru „să cerceteze «cazul»" peştelui nemaiîntâlnit. Conflictul se rezolvă prin auto-sacrificarea protagonistului pe altarul „legii" sale străvechi, adică a religiei lui acvatice inedite, săvârşită după trăirea unei mari revelaţii interioare mitico-magice (insuficientă totuşi spre a îndeplini, în lipsa unei culminaţii faptice suprafireşti, exigenţele unei naraţiuni fantastice). O vor face însă alte istorisiri dedicate magiei, tema centrală a acestui univers epic. ;,■.,■; ,

** Imperativul religiei tradiţionale nu e pierdut din vedere, însă nu mai manifestă ambiţii exclusivist-legitimiste sau tutelare faţă de cuvântul acesta de ordine magic, căruia, dimpotrivă, i se subordonează. Ilustrativă în această direcţie e *IMCUI rău,* ţesută pe canavaua aceluiaşi mirific legendar. Un flăcău, Gheorghieş, dispare înecându-se în „apele învolburate" ale unui iezer „bântuit de duhuri şi vârtejuri lăuntrice". Nu piere însă accidental, ci în virtutea unui nescris imperativ dogmatic, fiindcă „lacul nu suferea urâciunea sub nici un chip": nici pe cea fizică, nici (mai ales) pe cea morală. Or, de când se întorsese de la armată, aşadar, din oraşul corupător — evident accent semănătorist reactualizat de povestirea aceasta din 1947 _ tânărul intrase sub incidenţa ultimei oprelişti; devenise „îngâmfat, năbădăios, nărăvit la băutură şi neruşinat cu femeile". Drept urmare, „lacul rău" cu cei răi — instanţă etico-estetică a unei naturi de aparenţă panteistă — îl pedepseşte trăgându-l ca într-un vârtej şi făcându-l nevăzut în adâncuri. Ii va reveni bătrânei Savila, magiciana şi strămoaşa de o sută douăzeci de ani a satului, menirea şi capacitatea de a îmbuna lacul şi a-i smulge prada spre a fi îngropat creştineşte, izbutind aşadar acolo unde jandarmii cu dinamita şi popa chiar dăduseră cinstea pe ruşine. Ritualul ei, ţintind să ia „urma sufletului", nu e însă certat cu cele sfinte, de vreme ce ea aşază pe „o cruce din lobdii de anin" o prescură de aceeaşi formă dimpreună cu cinci lumânări aşezate tot astfel în patru colţuri şi una „ca un miez în mijloc". Nu mai puţin semnificativă este cererea imperativă adresată preotului de a o urma şi de a sfinţi crucea şi prescura înainte de a fi „dată pomană apelor de sufletul mortului". Acesta, „răscolit", îşi acceptă rolul subaltern, găsind în amintire „frânturi de molitve, ectenii şi psalmi, împletite cu rugăciuni" şi dovedind astfel că ritualul căruia i se asociază aparţine magiei albe, iar nu celei negre, diavoleşti.

Insă proza lui V. Voiculescu e mai adesea populată de siluetele călugărilor decât de cele ale preoţilor, ba chiar la concurenţă numerică cu figurile solomonarilor. De bună seamă, preferinţa comportă un revers temperamental autobiografic: prozatorul-doctor se situa el însuşi la interferenţa acestor două ultime tagme, fiind un mag dublat de un călugăr, dar şi un virtual hedonist, un potenţial păcătos cenzurat de un şi mai mare abstinent, precum şi un contemplator filosofic al vicleniei şi tăriei ispitelor. întâlnim feţele de mai sus ale existenţei, precum şi altele

complementare în *Ispitele părintelui Etichie, Behaviorism, Chef la mănăstire* şi *Schimnicul,* dar şi în *Misiune de încredere* şi mai ales în *Sepn mort,* care e istoria unui practicant laic al refulării sexuale.

Dintre toate, cea mai net ancorată în fantastic este *Schimnicul,* povestea scindării unei individualităţi, a migraţiei unui suflet între o jivină neobişnuit de agresivă şi un călugăr stăpânit de o stranie vocaţie neomenească a autoreprimării şi izolării totale de semeni. Anomalia se întâmplă aşadar în bătătura unui lăcaş monahal şi ne-am aştepta ca vindecarea, readucerea naturii răvăşite în matca ei să se datoreze intervenţiei forurilor şi harurilor ecleziastice. Dar, ca şi în *Lacul rău,* mănăstirea nu poate fi izbăvită de „puterile întunecate" ale lupului diavolesc prin cortegiul de „slujbe mari în biserică, rugăciuni şi căderi la Maica Domnului, sfeştanii şi molitve la stână, care fu curăţată şi stropită cu agheasmă". O dată mai mult, cei care reuşesc să vină de hac grelei încercări abătute asupra comunităţii călugăreşti sunt tot oamenii magiei: vrăjitorul Şotropa, cel care află de la câini, ca unul ce le cunoştea limbajul, că lupul „este om cunoscut" şi că „numai glonţ de argint descântat se prinde de el", şi vânătorul Şuşnea, înfăptuitorul planului. E adevărat că, primind această înştiinţare, stareţul întreprinde o călătorie la Mitropolia din Bucureşti, dar acolo îl caută pe bătrânul Teoctist, „profesor şi mare îndeletnicitor cu ocultismul şi magia", aşadar o rubedenie spirituală mai cultivată a celor doi vraci rustici. Acestui „teozof' (termenul e al autorului) îi revine menirea nu numai de a verifica eficacitatea glonţului de argint descântat, dar şi de a desăvârşi „rânduiala magică" străpungând inima pricoliciului. El nu-şi încheie demersul înainte de a dezvălui temeiul posibilităţii fenomenului supra-normal ţinând de „alcătuirea omului în cele şapte stihii ale lui" şi de „corpul astral".

Naraţiunea se încheie prin urmare cu accentele unei învăţături, adică ale unui fantastic doctrinar. Numai că terenul desfăşurării acestui mesaj nu mai e ambianţa ecleziastico-monahală pe care debutase şi evoluase cea mai mare parte a acţiunii, ci tărâmul de coloratură „eretică" al magiei, pe care, după cum vedem, oamenii bisericii şi relatarea auctorială îl acceptă tacit, nemaiveştejindu-l, ca în povestirile lui Ion Agârbiceanu şi Gala Galaction.

Capitolul următor va arăta mai multe despre ;„

Ocultismul iniţiatic

Observaţiile de mai sus au arătat, cred, cu destulă limpezime că magia, dimpreună cu numeroasele şi feluritele ramuri ale „filosofiei oculte" — căreia Alexandrian i-a dedicat în 1983 o pertinentă şi utilă prezentare sintetică — se deosebesc de religie printr-o viziune mult mai favorabilă eventualităţii inserţiei supranormalului în viaţa de toate zilele. Faptul e sugerat suficient de elocvent chiar şi de argumentul cantitativ al bogăţiei panopliei promotorilor, uneltelor şisau disciplinelor acestor moduri ale miraculosului: hierofanţi, taumaturgi, genii elementare, incubi, sucubi, solomonari, magicieni, respectiv piatră filosofală, corp fizic, corp astral, elixire, talismane, viziuni şi previziuni, percepţii extra-senzoriale, farmece, filtre, incantaţii, pase hipnotice — prefigurate sau însoţite de bătrânele tradiţii ale gnozei, cabalei, aritmosofiei, alchimiei, medicinii ermetice, comunicării cu invizibilul (din câmpul căreia mai cunoscut este spiritismul), magiei sexuale (mai des amintit

fiind sabatul) ori feluritelor arte divinatorii (în rândul cărora se înscriu: astrologia, geomanţia, fizio-gnomia, chiromanţia, metoscopia, oniromanţia, catoptromanţia sau divinaţia cu oglinzile, cartomanţia, rabdomanţia sau bagheta divinatorie) ş.a.

Se înţelege că pontifii unora dintre experienţele şi doctrinele de mai sus — eliberaţi de mult de imemorialele şi adesea pomenitele persecuţii ale Inchiziţiei — n-au pregetat să-şi elogieze cu entuziastă fervoare tărâmul preocupărilor. Grăitor în acest sens este următorul *pro domo* semnat de cabalistul Eliphas Levi (1810 — 1875), cel ce-şi proclamă onoranta învestitură de profet al înaltei Magii şi „suveran pontif al naturii" cu preţul desolidarizării de servitutea condiţiei unui vrăjitor care n-ar fi decât un „profanator": „Autorul acestor cărţi [...] se simte dator să-şi prevină cititorii că nu prezice viitorul, nu învaţă divinaţia, nu face preziceri şi nu consimte să facă nici un fel de vrăji şi nici să cheme spiritele. El este un om de ştiinţă şi nu un magician" (Eliphas Levi, *Histoire de la magie, apud* Alexandrian, *Istoria filosofiei oculte,* Humanitas, 1994, p. 109). Iar în altă parte, cu acelaşi aplomb imperturbabil: „Magia reuneşte într-o singură ştiinţă ceea ce poate să aibă filosofia mai sigur şi ceea ce religia poate avea mai infailibil şi etern... Ea dă spiritului omenesc un instrument de siguranţă filosofică şi religioasă tot atât de exact ca matematica..."
(Jbidem, p. 107).

Am redat înadins opiniile centrale ale acestui comentator apologetic romantic (răsfrânte şi în *IM fin de Satan,* de Victor Hugo) spre a pune în lumină incompatibilitatea latentă dintre magia ca regulă, ca principiu ontologic atotcuprinzător, şi fantasticul literar. Situaţia ne aminteşte, paradoxal, cele constatate în legătură cu atitudinea exponenţilor religiei faţă de siluetele familiare ale acestui tărâm. Mai intolerant chiar faţă de vrăjitori decât feţele bisericeşti, Eliphas Levi îi califică, iată, drept „şarlatani", opunându-le prestigiul calităţii sale de „om de ştiinţă", ba chiar de mânuitor exemplar al unui „instrument de siguranţă" cumulard al virtuţilor filosofiei şi religiei.

întâmplător, cel care vorbeşte astfel este promotorul Cabalei. Dar, din unghiul fantasticului, incompatibilitatea rămâne deopotrivă de actuală faţă de oricare dintre corifeii disciplinelor iniţiatico-oculte enumerate mai sus în clipa când tinde să-şi prefacă opţiunea într-un crez exclusivist. Dacă, bunăoară, un autor veleitar de literatură fantastică, adept al spiritismului, s-ar mulţumi să ilustreze epic convingerile de specialitate profesate de B.P. Hasdeu în *Sic cogito* sau de Arthur Ford în *Există viaţă dincolo de moarte?,* rezultatul epic ar fi tot atât de didactic şi de previzibil ca produsele literare realist-socialiste. Or, dimpotrivă, interesul fantasticului autentic se îndreaptă tocmai spre vrăjitorii de rând, oropsiţi atât de oamenii bisericii, cât şi de magia pontificală. în nuvela *Schimnicul,* principalul actant magic nu este teozoful Teoctist de la Mitropolia din Bucureşti, ci obscurul vrăjitor Şotropa, cel care află de dualitatea umano-anirnală a lupului de la şi mai obscurii săi câini.

Datele problemei rămân aceleaşi şi în cazul formulei desemnate anterior, în descendenţa mai vechii mele exegeze, sub denumirea de fantastic doctrinar. E vorba de naraţiunile care dau o amplitudine remarcabilă temeiurilor iniţiatico-oculte sau filosofice pe care urmează a fi clădit eşafodajul epic. Desigur, nu poate fi negată primejdia ce pândeşte istorisirile cu pricina de a fi socotite nişte manifeste literare promoţionale ori nişte fabule destinate atragerii unor prozeliţi. Se pare că acestei circumstanţe i se datorează relativa puţinătate a scrierilor de acest fel. Pricina e lesne de identificat: pontifii ori prozeliţii feluritelor învăţături şi practici ezoterice sunt prea gravi, prea intens preocupaţi de veracitatea faptică a tezelor lor spre a se mulţumi cu varianta lor beletristică subînţeleasă, în ipostaza lor fictivă, ca „neserioasă".

-« Şi totuşi, cultivatorii cei mai reprezentativi ai fantasticului n-au ocolit varianta aceasta a genului bizuită pe o armură ideatică. Astfel, E.T.A. Hoffmann dezbate în *Magnetiorul* „teoria actuală a influenţei magnetice" lansată de medicul german Franz Anton Mesmer (1734 — 1815), comentând în acelaşi context teza răsfrângerii în vise a amalgamului vieţii *extensive* şi a celei *intensive.* Aceeaşi temă a mesmerismului este reluată, peste decenii, de către Guy de Maupassant în *Magnetism.* însă prozatorul occidental cel mai conştient de importanţa promovării unui crez doctrinar precis articulat este Andre Breton. O face în ampla lui nuvelă *Nada* (1928), inspirată de deviza „hazardului obiectiv", de pretinsă filiaţie iniţiatico-magică, lansată în succesivele sale proclamaţii ale supra-realismului şi alcătuită din: *aşteptarea, automatismul* (starea de semi-veghe învestită cu posibilităţi premonitorii), *iubirea* şi *comunicaţiile transmentale* de natură telepatică.

Scris a fost ca Eminescu să inaugureze în literatura română modalitatea cu două nuvele aparţinătoare acestei orientări doctrinare. Ele sunt *Sărmanul Dionis* şi postuma *Avatarii faraonului Tlă.* Prima e construită pe postamentul filosofico-ezoteric al idealismului subiectiv şi al identităţii dintre Tot şi Unu prielnică operaţiei magice capabile să disloce timpul şi spaţiul; a doua se bizuie pe un miraculos de o ţinută similară, generat de teza palingenezică a reîncarnării. Pe un teren apropiat se situează Mircea Eliade, continuatorul mult mai prolific, de filiaţie germanico-hindusă, al lui Eminescu. *Secretul doctorului Honigberger* şi *Nopţi la Serampore,* cele mai bune nuvele fantastice ale sale, ilustrează într-o manieră explicit doctrinară învăţăturile disciplinelor yoga şi tantra. Şi tot astfel tărâmul cugetării şi experienţei mitico-magice, de obârşie românească de astă dată, l-a inspirat, după cum am văzut, pe V. Voiculescu. *Pescarul Amin, Ultimul Berevoi, hacul rău, în mijlocul lupilor, Iubire magică* şi *Schimnicul* sunt realizările sale cel mai frecvent amintite. Şi, bineînţeles, firul acestei tradiţii nu se întrerupe aici. Unele dintre naraţiunile *Straniului paradis* (1942), dar şi întinsa şi excelenta nuvelă *Doamna străină* (1967), de

Laurenţiu Fulga, vehiculează, drept temei al insidiilor supranormalului, câteva nedeclarate concepte de rezonanţă suprarealistă.

în genere, prozatorii de rasă îşi iau instinctiv unele măsuri de prevedere menite să atenueze năpădirea istorisirilor lor de excesele unor prea insistente enunţuri didactico-declarative. Procedeele şi eschivele lor

ţin de modalităţile uzuale ale captării interesului epic: în primul rând, reducerea şi implicarea în acţiune a profesiunilor de credinţă teoretico-dog-matice *(Floarea din prăpastie,* de Al. Philippide, spre exemplu, evocă o şedinţă de spiritism, însă îi conferă un rol funcţional mai degrabă anecdotic); apoi introducerea unor iniţiale sau intermediare planuri „diversioniste" pentru ca descoperirea armurii doctrinare să constituie un surprinzător element de impact (am întâlnit situaţia în *Schimnicul);* sau, în sfârşit, *suspense-u* amânării itinerante a deznodământului în cazul formulării *ab initio* a doctrinei supranormale (circumstanţa din *Secretul doctorului Ylonigbergei).*

Să nu epuizăm însă atributele fantasticului *doctrinar,* rezervând unele necesare observaţii capitolului pe care urmează să i-l consacram în partea a doua a cercetării de faţă.

De cu totul altă natură pare însă raportul fantasticului cu

Mirificul basmelor şi fabulosul

Despre basme, vorba aceea: numai de bine!... Dacă au ajuns istorisirile de acest soi să fie privite până şi de către cei nevârstnici cu condescendenţă — de unde şi cunoscuta zicere românească: basme de adormit copiii — e limpede de ce grad de credibilitate se bucură în genere invenţiile suprafireşti. în chip explicabil deci, între fantastic şi feeric (tărâmul evoluţiei zânelor, *Ies fe'es)* s-a înstăpânit o destul de netă linie de demarcaţie, pe care mai cu seamă exegeţii francezi au ţinut s-o revendice. De pildă, Roger Caillois, în clasica-i prefaţă amintită, reprodusă în *Antologia nuvelei fantastice* din 1970 (p. 14), notează: „basmul se petrece într-o lume unde minunea e un fapt obişnuit, iar magia e lege. Aici supranaturalul nu îngrozeşte şi nici măcar nu uimeşte de vreme ce constituie însăşi substanţa universului, legea, climatul său. Nu încalcă nici o regulă: face parte din ordinea lucrurilor; e chiar ordinea sau, mai degrabă, absenţa ordinii lucrurilor". Insistând asupra existenţei aceleiaşi nete frontiere, P.-G. Castex subliniază, la rându-i, în *Le contefantastiquefranţais de Nodier ă Maupassant,* ediţia cit, p. 8: „Fantasticul nu se confundă într-adevăr cu afabulaţia convenţională a povestirilor mitologice sau feerice [...]. El se caracterizează, dimpotrivă, prin intruziunea brutală a misterului în cadrul

vieţii reale [...]. «A fost odată» scria Perrault; Hoffmann însă va descrie halucinaţii în chip crud, prezente în conştiinţa înnebunită, al căror relief insolit se detaşează pregnant pe fondul unei realităţi familiare".

Drept urmare, conform acestei justificate delimitări, înlănţuirilor incredibile de întâmplări ale basmelor nici nu li se cuvin calificativele de *miraculoase* sau *supranaturale,* ci acelea de *feerice, mirifice* ori *minunate* (căruia îi corespunde termenul francez „merveilleux").

Insă, deşi principial are dreptate, P.-G. Castex se dovedeşte imprudent atunci când îl opune lui Charles Perrault pe E.T.A. Hoffmann. Involuntar, el introduce astfel în cetatea delimitărilor sale nete calul troian al experienţei literaturii germane, inconvenabile lui în cazul de faţă. E adevărat că, dintre romanticii germani, Hoffmann, prin romanul *Elixirele diavolului* ori prin câteva nuvele pilduitoare, se apropie cel mai mult de exigenţele fantasticului modern situat la frontiera dintre miracolul pro-priu-zis şi reverberaţiile unor anomalii psihotice sau nevrotice. Insă acelaşi creator polemizează epic în *Pitkuţ is si Cinabru {Klein Zaches genannt Zinnobef)* cu adversarii de stirpe iluminist-franceză ai zborului liber al imaginaţiei. „Povestea" (adică basmul, după cum o subintitulează chiar autorul) e aceea a răfuielilor unei zâne bune cu rânduielile unui ticălos de adept princiar al reformelor raţionaliste (a mai fost, cum vedem, şi altă dată termenul „reformă" la modă...). Socotind-o pe zână, ca tot ce vădeşte „legătura cu miraculosul", drept o pricină de „scandal şi dezordine", fanaticul stăpân local o trimite într-o mănăstire de maici. Drept bobârnac pedepsitor, apreciata fiinţă feerică (de către supuşii nu prea in-teligentului prinţ) îi trimite pe cap, lui şi ţinutului său, o stârpitură de prichindel cu înfăţişare de spiriduş, capabil să colecţioneze sistematic elogiile şi satisfacţiile meritate de către alţii. Dincolo de ţinta anti-ilu-ministă, vedem deci ce fel de personaje aduce în prim-plan nuvela: o zână şi un spiriduş, iar în alte istorisiri, salamandre, silfide sau gnomi, adică genii elementare, ba chiar, sub impulsul aceluiaşi avânt romantic al imaginaţiei, postura însufleţită a unor legume: ridichea, morcovul sau sfecla.

însă Hoffmann a ştiut să sondeze obsesiile abisale ale unor indivizi pătimaşi şi dincolo de excesele unei asemenea „metafizici burleşti" (G. Călinescu). De pildă, bijutierul parizian de pe timpul Regelui-Soare din excelentul mic roman de factură psihologico-poliţistă *Domnişoara de Scudery* îşi împinge până la crimă patima de a recupera şi contempla

giuvaierurile realizate de propriile-i mâini. Din aceeaşi atracţie spre himeric e plămădit şi Elis Frobom, protagonistul *Minelor din Falun,* doar că aici facultatea aceasta caracterologică dominantă ne conduce spre o structură distinctă a fantasticului, anume mirificul legendar.

Noutatea constă, precum se va vedea în partea a doua a acestei exegeze, în realizarea unei fuziuni între fantastic şi unele dintre atributele basmului. întrepătrunderea e relevată mai întâi de fizionomia protagonistului: pe de o parte, o întrupare a lui Făt-Frumos, adică a voinicului de poveste, tânăr, neînfricat şi stăpânit de dorinţa firească de pricopsire, pe de alta, aidoma eroilor de baladă, atras în vâltoarea unui deznodământ tragic, în vădit contrast cu obişnuitul final fericit al basmelor. De altfel, asemenea altor romantici germani ai vremii (spre exemplu, Friedrich de la Motte-Fouque în *Undine),* Hoffmann descoperă şi pe un alt plan resorturile antitetice, problematico-romantice ale eroului, sfâşiat între dorinţa de a-şi clădi o familie pe temelia iubirii lui pentru Ulla şi chemarea-i fatală spre legendara regină a galeriilor subpământene, izvoditoare a unei lumi feerice, sugerând chemarea mereu îmbietorului ideal.
Literatura română-n-a rămas indiferentă faţă de acest gen al edenicului. Ii vom întâlni ecourile nu numai în proza lui Eminescu, ci şi în aceea, de tinereţe, a lui Mircea Eliade. In schimb, Ion Agârbiceanu, în *Duhul băilor* şi *Vâlva-băilor* (inspirate aşijderea de mitologia unui mediu mineresc), Gala Galaction, în *Moara lui Călifar, Copca Rădvanului* şi *Andrei Hoţul* sau V. Voiculescu, în *Lostriţa, Lacul rău* şi *Şarpele Aleodor,* situându-se, din unghi expresiv, mai aproape de sursele folclorice, se mulţumesc cu nişte istorioare „cronicăreşti", vag poematice, de ţinută baladescă. Credulitatea deliberat naivă a discursului narativ coexistă aici firesc cu tonalitatea liric-evocatoare, deopotrivă prielnică farmecului de lume reală şi totuşi desprinsă, cum spune poetul, dintr-un tărâm „cu alte stele, cu alte raiuri, cu alţi zei". Noi, românii, ne-am obişnuit să le considerăm antologice pe unele dintre succintele povestiri de mai sus (editorii versiunii româneşti ai *Antologiei fantasticului,* de Roger Caillois, au introdus, cam pe uşa din dos, fără ştiinţa iniţiatorului culegerii, *Moara lui Călifar* (alături de alte trei istorisiri), tip de compunere care i-ar fi apărut lui Eugene Gosse, un francez din epoca expansiunii romantismului, drept vreo „istorioară din timpurile bătrâne, morală, naivă, sătească" *(ApudV.-G.* Castex, *op. cit.,* p. 69).

Dar modalitatea aceasta baladescă şi cam ornamentală nu reprezintă în literatura noastră singurul mod de prelucrare a unui eres folcloric. Alta e maniera adoptată de Pavel Dan în *Copil schimbat.* Deşi străveche, ca una configurată încă de imemoriala legendă a Sfântului Sisinie, credinţa evocată nu mai e pusă pe seama „timpurilor bătrâne", eminamente legendare, „când Necuratul trăgea brazdă cu coarnele". Dimpotrivă, aventura e restituită la persoana întâi, aşa cum îi sade bine unei adevărate nuvele fantastice, ca o crucială experienţă existenţială, trăită aievea şi potenţată, în caracteristica ambianţă a unei mari solitudini nocturne, de o densă cohortă de superstiţii cărora naratorul le dă crezare. Nici urmă aici, prin urmare, de *mirific,* de *feeric* ori de *minunatul* poveştilor. Din contră, trama epică, ce culminează în plan supranormal cu un fel de descindere pe celălalt tărâm şi e jalonată de ipostazele unei spaime rebele, vecine la un moment dat cu teroarea, se situează în filiaţia naraţiunilor de tip gotic. Aşadar, primordială în diagnosticarea unei apartenenţe literare nu este natura surselor inspiraţiei, ci maniera de a le modela, de a le conferi o anume cetăţenie literară. In cazul fantasticului — aici şi aiurea — definitoriu e gradul de „seriozitate" sau, cum remarcă americanul Ambrose Bierce în nuvela sa *Degetul mijlociu al piciorului drept,* de „gravitate", trăsătura „în care recunoaştem unul din atributele supranaturalului".
Dintre feluritele moduri de recuperare a extranaturalului de aparenţă feerică se detaşează unul cu deosebire emancipat ivit pe solul Americilor. II întâlnim conturat mai convingător în faimosul roman *Un veac de singurătate* (1967) al columbianului Gabriel Garcia Mârquez.
Ineditul formulei constă în nonşalanţa de-a dreptul placidă cu care amalgamează *naturalul* cu *supranaturalul,* mai exact, cu care îl reduce pe cel de-al doilea la condiţia primului. întâmplările sunt plasate în alcătuirea, s-ar zice, „suspendată" a satului „ţiganilor" Macondo, aflat în plină sedimentare. Deşi exegeta Anna Pizarro vorbea cândva în cazul dat de un oarecare „ritmo historico proprio de America latina", adevărul e că puţinele date de acest fel sunt puternic concurate de altele (conţinând, bunăoară, raportările la îndeletnicirile alchimiste), ce duc cu gândul spre
Europa.
Deopotrivă de amestecate sunt întâmplările suprafireşti evocate: unele vădind contururile basmelor, altele pe cele ale tradiţiei biblice ori

ale epicii fantastice consacrate. Dar toate survin în viaţa de toate zilele într-un regim de nonşalanţă, de spontaneitate deconcertantă, ce o depăşeşte, din unghiul facilităţii, până şi pe cea a poveştilor. Mai mult chiar: naraţiunea lui Garcia Mârquez practică un refuz sistematic şi ostentativ de a înregistra vreo mirare la ivirea feluritelor întâmplări mai presus de fire. lata, de pildă, reacţia eroului de prim-plan la ivirea unui obiect omologabil celor din O *mie şi una de nopţi:* „într-o după-amiază copiii fură cuprinşi de admiraţie la vederea covorului zburător care trecuse, repede, la înălţimea ferestrei laboratorului, purtând la bordul său pe pilotul ţigan şi mai mulţi copii din sat care făceau semne de bucurie cu mâna, însă Jose Arcadio Buendia *nici nu privi măcar în acea direcţie".* Identică este atitudinea acestui Buendia la aflarea ştirii despre apariţia fiinţei spectrale a ră-posatului Aguilar: „într-o noapte, nevenindu-i somnul, Ursula ieşi în curte să bea puţină apă şi-l zări pe Prudencio Aguilar lângă ulciorul cel mare. Era livid, având întipărită pe chip o expresie de tristeţe adâncă, şi

încerca să astupe cu un smoc de rogoz gaura pe care o avea în gâtlej. Nu-i stârni teamă, ci mai degrabă milă. Ea reveni în odaie pentru a-i povesti soţului ei ceea ce văzuse, *dar acesta nu-i dădu nici o atenţie.* «Morţii nu se reîntorc.» zise el". Insă şi mai explicit, ba chiar de-a dreptul polemic, *i* iese în evidenţă placiditatea aceasta demonstrativă faţă de ideea de miracol în fragmentul de mai jos, plasat în povestirea *Un domn foarte bătrân cu nişte aripi enorme,* în care irupţia unei întruchipări angelice, ţinând acum de miraculosul religios, nu stârneşte nici măcar imboldul interior de a întrerupe prozaica tăiere a cepei: „într-o dimineaţă, pe când Elisenda tăia felii de ceapă pentru prânz, un vânt care părea că vine din largul mării a ajuns până în bucătărie. Atunci a scos capul pe fereastră şi l-a surprins pe înger în primele sale tentative de zbor... A continuat să-l vadă până *când a sfârşit cu tăiatulcepei....*" (s.m. S.P.D.).
De bună seamă, modul acesta de izvodire „în serie" a supranaturalului nu mai este nici feeric, nici mirific, nici legendar, ci fabulos, într-un avânt nestăvilit ţinând de „hegemonia imaginarului" (Mario Vargas Llosa), prozatorul îşi asumă cu aplomb postura de „fabricant de miracole" (Ion Vartic). La drept vorbind, procedeul, cam manierist şi comod în esenţă, aminteşte factura menţionată la începutul studiului de faţă, a extranaturalului cultivat de Rabelais în *Gargantua si Pantagruel,* mai puţin dominanta impulsurilor umoristice. Dispensându-se de orice reguli, 42
până şi de acelea foarte permisive ale tărâmului basmului, un prozator îşi poate permite, urmând această şcoală, să împrăştie cu ambele mâini fel de fel de ipostaze, pe cât de capricioase, pe atât de incredibile, ale supranatura-lului.
Nu e de mirare că modalitatea acestui fabulos, bizuit pe admisibilitatea oricărui soi de miraculos, a generat un discurs epic atras sau suspectat de intenţii alegorice. Din moment ce un astfel de autor se joacă cu atâta ingenuitate şi atât de lipsit de oprelişti de-a supranaturalul, glosatorii s-au întrebat firesc: care ar putea fi intenţia ideatică mai profundă, „cheia" filosofică, în speţă semnificaţia parabolică a textului? Nu-i vorbă că, uneori, strădania aceasta de a găsi alegorii şi metafore epice le-a dăruit unele satisfacţii practicanţilor îndeletnicirii. Pentru noi, românii, o astfel de mulţumire demnă de remarcat a reprezentat-o *La ţigănci,* de Mircea Eliade, culminaţia valorică a mai multor tentative ale sale de a cultiva arhitecturile narative aluzive.
Şi mai frecvent însă tentaţia metaforei a îmbrăcat la noi ţinuta expresiei strict stilistice, devenite un mod (şi implicit o modă) de emancipare faţă de „realismul socialist", — ce-i drept, cam comod din unghi politic, căci se sustrăgea constrângerilor ideologice de până atunci fără a-şi asuma răspunderea vreunei disidenţe anticomuniste. Astfel s-a constituit grupul compact al metaforizanţilor şi mitologizanţilor şaizecişti: Fănuş Neagu, D.R. Popescu, Ştefan Bănulescu, N. Velea, Vasile Rebreanu ş.a. în *Vară şi viscol,* de pildă, aflăm din notaţia auctorială a lui Ştefan Bănulescu că „un lup a trecut pe lângă soare, săltându-şi labele peste sloiurile Dunării şi tăind cu spinarea ţepoasă şi cu coada sură discul galben de pe cerul vânăt..." şi tot acolo ni se mai spune că „sus pe mal nu se vede decât un viţel de lapte; stă cu gâtul întins şi parcă linge soarele". în *Proa fantastică românească* am încercat să recuperez pentru categoria „miraculosului mitologiei autohtone" (formulă ce îmi pare astăzi tributară unui anume regionalism etnic şi deci nu foarte recomandabilă) câteva din aptitudinile de ordin fantastic ale acestui prozator, îndeosebi pe cele din emancipata istorisire *Dropia,* bizuite pe resursele fabulosului. Astăzi însă n-aş mai arăta aceeaşi disponibilitate unor asemenea proze metaforizante, moderniste, dar şi cam manieriste, aşa cum este de fapt şi *Un veac de singurătate* de Mârquez, modelul lor de mare succes internaţional.
43
Feţele fantasticului
Delimitări
Şi totuşi, o nuvelă americană datorată unui contemporan mai vârstnic al lui Hawthorne şi E.A. Poe a reuşit de mult să confere prestigiu şi să consacre experienţa aceasta *fabuloasă* a genului. E vorba de *Peter* Rgg, *dispărutul,* de William Austin, o originală şi viguroasă creaţie nuvelistică, selectată cu regularitate de către antologiile de specialitate şi care va fi chemată şi în exegeza de faţă să ilustreze capitolul *mirificul legendar şi fabulosul.*
Dar relaţiile fantasticului cu feericul nu se rezumă la acelea cu basmul propriu-zis, cu mirificul legendar ori cu fabulosul. O semnificativă sursă de reflecţii o oferă, în chip analogic, şi

Disponibilităţile fantastice ale tărâmului *sdence-Gction*

E îndeobşte admisă - ţinând seama de recuzita sa tematico-tipo-logică distinctă - calitatea de gen literar autonom a acestui soi de „povestiri în proză tratând o situaţie care nu s-ar putea petrece în lumea pe care o cunoaştem şi a cărei existenţă se întemeiază pe ipoteza unei inovaţii oarecare de origine umană sau extraterestră" (Kingsley Amis, *Uunivers de la science-fiction,* Petite Bibliotheque Payot, 1960, p. 17). însă definiţia reprodusă, datorată uneia dintre autorităţile în materie, învederează suplimentar şi involuntar şi inadecvarea de natură fantastică a acestui prolific teritoriu narativ şi cinematografic. Deşi în ultimele decenii asistăm la nişte progrese uluitoare, fantastice, s-ar zice (în sensul de incredibile), ale ştiinţei, nişte eventuali oameni-furnici rămân tot atât de irealizabili ca absurdul om-gânganie din *Metamorfoza* lui Kafka. Ei vor fi „odată ca niciodată", adică, pe şleau spus, nu vor fi nicicând.
De bună seamă, posibilitatea unor evenimente ca voiajurile la mari depărtări cosmice sau cea a întâlnirilor cu ambasadorii altor civilizaţii planetare (vezi vizitele recurente şi astăzi ale OZN-urilor) nu este cu totul exclusă. Insă genul *science-fiction,* mai cu seamă în anii copilăriei şi adolescenţei sale, prin urmare, în acei ai aşa-zisei

literaturi de anticipaţie, şi-a legat numele îndeosebi de silueta savantului atoateştiutor şi maşinii lui infailibile, în care îi recunoaştem lesne pe Făt-Frumos ori pe protagoniştii basmelor arabe, ajutaţi de calul năzdrăvan, de lampa fermecată sau de

covorul zburător. Fireşte, analogia este încurajată şi de sprinteneala captivantă a acţiunii, specifică unor naraţiuni de aventuri, în care premiul oferit finalmente cititorului este un reconfortant *happj-ending.*

Evident, penuria substanţei umane vehiculate nu putea trece neobservată. A menţionat-o, de pildă, criticul R.-M. Alberes, el însuşi un cultivator al beletristicii *science-fiction,* remarcând într-o binecunoscută sinteză a sa: „Printr-un sever fenomen compensatoriu, bogăţiei imaginative latente îi corespunde o surprinzătoare sărăcie *a. faptului trăit.* Deschis unui infinit de vast univers, romanul de ficţiune ştiinţifică se va lăsa totuşi încătuşat într-o emotivitate infantilă şi într-un joc pueril" *{Istoria romanului modern,* E.L.U., p. 394).

A existat, în acelaşi timp, o criză de creştere a ficţiunii ştiinţifice (titlul unui eseu al lui Michel Butor inclus în volumul său din 1964 *Essais sur Ies modernes,* Gallimard, pp. 223-239), manifestată pe mai multe planuri. Locul explorărilor victorioase proprii istorisirilor lui Jules Verne a fost luat de alte secvenţe şi întruchipări: vizitele extraterestrilor (moda marţienilor fiind lansată încă de clasicul roman *Războiul lumilor* din 1897 al lui H.G. Wells), monştri de toată mâna din aşa-numitele *space-opera* (din scrierile lui Rider Haggard, creatorul speciei, ale lui A. de Vogt sau Edgar Rice Burrough, părintele faimosului Tarzan), chiar vrăjitoare, ca în unele naraţiuni ale lui Ray Bradbury, apoi numeroase utopii, dimpreună cu scrierile ce postulează, la modul cerebral, existenţa altor lumi posibile.

în paralel cu lărgirea sferei motivelor genului (dintre care am enumerat mai sus doar câteva) se produce şi o importantă deplasare ideatică. în descendenţa apologiei optimiste a progresului ştiinţifico-tehnologic, întreprinsă de precursorii Jules Verne şi H.G. Wells, se înstăpâneşte, antitetic, acum contrariul acesteia: frica de absolutismul nivelator al ştiinţei atotputernice încăput pe mâinile unor iresponsabili amorali. De aici nu mai e decât un pas până la paradoxala redescoperire, pe acest plan epic, a gustului rousseau-ist şi romantic pentru natură şi chiar a nostalgiei rurale anticitadine.

Şi mai semnificative sunt mutaţiile şi metamorfozele ivite drept urmare în planul adopţiei unuia sau altuia dintre genurile epice convenabile. Să precizăm din capul locului că fizionomiile şi contururile acestor neaşteptate modalităţi sunt atât de felurite încât cineva s-ar putea întreba dacă există cu adevărat un gen literar *science-fiction* autonom. într-adevăr,

după începuturile aflate, precum am sugerat, sub auspicii narative de tip feeric ori sub cele caracteristice literaturii de aventuri (specialităţile lui Jules Verne), dezvoltările ulterioare au dezvăluit atracţia pentru varianta poliţistă a aventurii şi nu mai puţin pentru utopii şi pentru naraţiuni-fabulă de finaKtate alegorică. Intre altele, *Fahrenheit 45* (1953) şi *Domnul muştelor* (1954), romanele de debut ale lui Ray Bradbury şi, respectiv, William Golding, laureat al premiului Nobel pentru literatură, ilustrează asemenea experienţe, la urma-urmelor, realiste. De altfel, e instructiv să ne amintim că însuşi apreciatul Herbert George Wells, iniţiatorul genului, figurează printre maeştrii prozei realiste engleze. *Omul invizibil* (1897) luminează o concluzie moralistă contingenţă cu amara copilărie a autorului ce pare a fi desprinsă din romanele lui Dickens: „Dacă eşti sărac, nu te deosebi de alţii, nu fi mai inteligent ca media, nu te încrede în bogaţi; ei vor încerca să te distrugă prin toate mijloacele".

Dar fantasticul? A avut oare de câştigat ceva din toate aceste translaţii şi interferenţe? Răspunsul e cu siguranţă afirmativ, fiindcă printre multiplele fuziuni ale ficţiunii ştiinţifice n-a lipsit cea cu genul aflat aici în discuţie. Am sugerat de altfel împrejurarea specificând ciudata prezenţă a vrăjitoarelor în recuzita tipologică a unora dintre povestirile lui Ray Bradbury. Faptul ar putea fi socotit drept indiciul unui fel de „drum la; Canossa" al ficţiunii ştiinţifice, ştiută fiind ambiţia sa afişată de a se substitui fantasticului „spectrelor şi diabolismelor" (R.-M. Alberes), apreciat, vezi Doamne, drept desuet. Anxietatea generată de progresul nu doar util, dar şi potenţial periculos al ştiinţei, pusă în conexiune cu ideea dăinuirii răului în lume (adeverită atât de tragic la 11 septembrie 2001) întreţine temeiul propice al unor asemenea demersuri narative, vădind întoarcerea genului *sdence-fiction* în mai vechea matcă a fantasticului de filiaţie gotică.

Tipul de sensibilitate fusese prefigurat simbolic de nuvela *Omul de nisip* a lui Hoffmann, în care maleficul magician Coppelius şi creaţia lui, păpuşa Olimpia, „manechinul lui Satan" (cum îi spune finalmente fantastul Nathanael), îşi dezvăluie calitatea de precursori tematico-tipologici ai savantului şi robotului, prezenţele familiare ale genului. Dominanta aceasta dramatică a acţiunii nu a fost preluată de către libretul baletului *Coppelia,* beneficiarul muzicii magnifice a lui Leo Delibes, care imprimă (aducând în prim-plan un inedit personaj feminin, Swanilda) un relief
feeric succesiunii scenelor. în schimb, tonalitatea gravă a naraţiunii hoffinanniene se regăseşte în secţiunea secundă a romanului *Baletul mecanic,* desigur din nou cu preţul remodelării traiectului epic. în viziunea lui Cezar Petrescu, inginerul Coppelius este o apariţie eminamente benefică, „un binefăcător providenţial" pentru dezmoşteniţii soartei, graţie invenţiei sale bazate pe „artificialul absolut". Distrugător se dovedeşte în schimb aici unul dintre automatele realizate de angajaţii „fantezistului inventator", anume cel proiectat să reprezinte

principiul urii ireductibile. Manifestându-se dezastruos la modul simbolic faţă de promiţătoarea planificare scientistă care i-a dat viaţă, personajul (denumit Eliazar în iposta-za-i umană) îşi dezlănţuie cvasi-satanic într-un alt mediu vindicativa-i furie mizantropică. Rezolvarea, menită să lumineze un tâlc moral-filo-sofic, de eternă rezonanţă, figurează unul dintre cele mai elocvente moduri de conlucrare dintre fantasticul tradiţional de coloratură romantică şi mijloacele invenţiei ştiinţifico-fantastice.

; Deopotrivă de instructive sunt raporturile fantasticului cu

Proza simbolizantă şi alegorică

Deşi cât se poate de distincte, cele două categorii expresive au fost atât de sistematic alăturate încât au ajuns a fi confundate. Şi nu doar de elevii sau studenţii ageamii, ci şi de către unele pretenţioase lucrări de specialitate. Astfel, într-un onorabil şi altfel util dicţionar literar apărut nu demult, *laiceafărul* eminescian figurează fără teamă de contradicţie atât ca exemplu de alegorie, cât şi ca pildă de simbol. în fond, care din două e cel adecvat?

Explicaţia neclarităţii rezidă în aparenta similaritate analogică a amândurora. Zic „aparentă" fiindcă adevărata analogie îi e proprie doar *alegoriei,* paralelismul semantic profesat de *simbol* ţinând, la origine şi în esenţă, mai degrabă de o succesiune de tâlcuri. Şi să începem prin a face câteva precizări asupra acestei ultime categorii, singura compatibilă de altfel cu fantasticul.

Conform *Dicţionarului de termeni literari* apărut la editura Garamond, simbolul înseamnă un „semn concret (obiect, imagine) care reprezintă un

alt obiect, o persoană, o situaţie, o abstracţiune, o entitate transcendentă etc". După ce observă că vocabula provine de la cuvântul grecesc care desemna un semn de recunoaştere obţinut dintr-un obiect rupt în două jumătăţi şi împărţit între doi parteneri de afaceri sau între gazdă şi oaspetele său — *sjmbalkin* semnificând „a păstra împreună" —, respectivul articol explicativ divizează reprezentările de acest tip în: a) ontologice (despre care vom vorbi numaidecât), b) analogice (de pildă, porumbeii ca semnificaţii antice ale iubirii) şi c) convenţionale (bunăoară, drapelele şi stemele statelor). Merită observat că unele simboluri pot avea un dublu statut. Astfel: o cruce pe un mormânt este un simbol convenţional care arată apartenenţa creştină a răposatului. Dar gestul de a-şi face cruce al unui om care pleacă de acasă sau al unui fotbalist care intră pe teren constituie un simbol ontologic, învestit cu credinţa deţinerii unei puteri anticipative izbăvitoare ori asigurătoare a râvnitului succes.

La obârşie, *symbolon* însemna aşadar indiciu anticipativ, revelaţie premonitivă, — tâlc favorizat, în chip explicabil sub aspect psihologic, de ivirea unor momente de cumpănă, de grea încercare în viaţa oamenilor. La nivelul gândirii colective, înregistratorii cei mai elocvenţi ai acestei realităţi psihologice sunt istoricii antici. Nu întâmplător în *A.b urbe condita,* vastele anale ale lui Titus Livius, „minunile" *(prodigid),* semnele, cu alte cuvinte reprezentările simbolice, abundă în răstimpurile de restrişte ale istoriei Romei. Bunăoară, mai mult ca în alte daţi, astfel de relatări ale unor întâmplări suprafireşti au împânzit Italia în toiul biruinţelor tot mai îngrijorătoare ale lui Hannibal, după ce cartaginezul escaladase Alpii împreună cu elefanţii lui de luptă la modul fantastic parcă. Atunci au început a circula zvonurile cum că, între altele, „s-ar fi văzut mişcându-se globul soarelui; că la Praeneste ar fi căzut din cer pietre aprinse; că la Arpi s-ar fi văzut arătându-se pe cer nişte scuturi şi soarele luptându-se cu luna; că la Capena ar fi răsărit deodată două luni" (XII,1). De altfel, romanii instituţionalizaseră şi raţionalizaseră, cum ştim, regimul consultării semnelor faste sau nefaste, deci al simbolurilor ontologice, instituind ritualul cercetării comportamentului puilor sacri — la drept vorbind, cam formal o dată cu trecerea timpului — de către preoţii auguri la începutul campaniilor militare.

Trecând în **planul** ficţiunii **literare,** procedeul consemnării cronicăreşti a semnalelor anticipative **este** asimilat de către prozatorii

dornici să accentueze culoarea de epocă a relatărilor. Aşa procedează Mihail Sadoveanu în capitolul *Despre cele sase semne care s-au arătat într-o iarnă, în filele Ducăi-Vodă* din *Zodia Cancerului,* unde mesajele simbolice — de la lacrimile icoanei Maicii Domnului de la Mănăstirea Neamţu până la „paserea străină" cu ochi rubinii ce anunţă „ca un semn al acelei vremi" sugrumarea lui Donie, starostele de Putna — atestă din nou în chip tainic nişte vremuri de cumpănă, pricinuite de astă dată de ticăloşiile nevrednicului domnitor. Nu sunt, de altfel, acestea singurele simboluri premoni-tive sadoveniene. Alte exemple similare întruchipează bourul „cel tare" din *Fraţii jderi* care ţâşneşte furtunatec şi pan-ic în timpul vânătorii domneşti de la Izvorul Alb, vestind astfel dezlănţuirea oştii lui Ştefan Vodă la Vaslui (ştiut fiind că bourul apare şi ca simbol „convenţional" pe steagul Moldovei), ori cocoşul de munte ce-şi intonează simbolicul şi impresionantul cântec de dragoste în *Ţara de dincolo de negură,* poruncind astfel, ca o neaşteptată zeitate ocultă, primăverii să se întoarcă.

Se înţelege că alcătuirea aceasta congenital-insolită a simbolurilor ontologice, bizuită pe o frapantă conexiune anticipativă, nu putea să nu-i intereseze pe exponenţii epicii fantastice. Mai ales că reprezentările acestea conduc nu numai spre străvechile şi feluritele arte divinatorii ori spre numeroasele superstiţii, dar — aşa cum scrie Villiers de l'Isle Adam în *Semnul (L'intersigne)* - şi spre aria „coincidenţelor extraordinare, stupefiante,

misterioase, ce survin în existenţa unor oameni".
Dintre numeroasele exemplificări posibile, *Semnalizatorul (The Signalman)* de Ch. Dickens este de bună seamă una din cele mai concludente. Iscusinţa plasării motivelor premonitive într-o densă şi magistrală ţesătură inextricabilă, realizată cu virtuozitate de către marele romancier victorian, se cuvine însă examinată autonom mai încolo, în secţiunea analitică a studiului de faţă.
In acelaşi timp se impune să observăm că bunele relaţii constatate între fantastic şi simbolul anticipativ de tip ontologic nu par a se extinde asupra celorlalte variante ale respectivei modalităţi expresive.
Distincţia aceasta merită relaţionată, în chip de paranteză, unei observaţii simptomatice de odinioară a lui Pompiliu Constantinescu, inclusă în scurtul său comentariu la *Domnişoara Christina,* de Eliade. Admiţând că îndeobşte nu-i plac romanele fantastice, mai exact, în cazul de

faţă, impresia de „convenţional", de „tehnică", de „dexteritate", criticul emite drept justificare următoarea exigenţă: „Un roman de acest fel, dacă nu exprimă o intuiţie, dacă n-are o semnificaţie simbolică, dacă nu e revelator, pentru subconştientul din noi rămâne un joc al imaginaţiei" *{Scrieri,*
2, p. 528).
Să precizăm mai întâi că sintagma „un joc al imaginaţiei" nu trebuie denunţată aprioric ca una automat peiorativă, cum crede comentatorul:. în fond, aşa ceva sunt naraţiunile literare, în general, nu numai cele fantastice, în special. Acestea din urmă — şi în speţă *Domnişoara Christina* — nu trebuie să caute neapărat (spre a înlătura impresia de „convenţional", „tehnică" şi „dexteritate") vreo pretins salvatoare „semnificaţie simbolică", alta decât cea rezultată firesc din arhitectura naraţiunii. Or, explicaţia insatisfacţiei lui Pompiliu Constantinescu e lesne de descoperit. El nu vrea un simbol intrinsec ontologic, ci unul generalizator şi abstract, dintre cele analogice şi convenţionale, de o coloratură mai degrabă *alegorică.* O asemenea dezvoltare simbolico-alegorică putea fi obţinută dacă autorul, aidoma lui Eminescu în *Luceafărul* (naraţiunea lui EKade fiind apreciată drept o versiune „întoarsă" a poemului), ar fi proiectat un explicit mesaj final de felul: „Muritorul de rând nu se poate ridica la înălţimea exigenţelor exponenţilor transcendentului". Insă eroina, rudă bună cu Miss Jesoel din *The Turn of tbe Screw,* este o păcătoasă şi jumătate, a cărei frenezie — amintind, nu în dezavantajul romanului, şi de protagoniştii *Călugărului,* de M.G. Lewis sau *Elixirelor diavolului,* de E.T.A. Hoffmann — îi subminează eventuala postură de purtătoare a unui asemenea stindard filosofico-alegoric. Din unghi fantastic însă, lacuna aceasta reprezintă mai degrabă un avantaj...
De o cu totul altă natură, în speţă incompatibile, sunt prin urmare raporturile dintre fantastic şi *alegorie.* Pricina noii stări de lucruri poate fi desprinsă din orice definiţie adecvată a acestei figuri de stil. Lexiconul Larousse, de pildă, evocă accepţia de „ficţiune, apolog, parabolă, ce prezintă un obiect spiritului într-un chip care să trezească gândul altui obiect", iar *Dicţionarul de termeni literari,* „în sens larg", pe cea de „plăsmuire sau imagine determinată de substituţie".
Precum se vede, de fiecare dată accentul cade pe caracterul fictiv, inventat cu intenţie demonstrativă, al alegoriei, fapt ce învederează şi neta 50

diferenţă faţă de categoria anterior comentată: *simbolul reprezenta o emanaţie a înseşi fiinţei, lucrului sau reprezentării date. Alegoria* e „lupul moralist" pe care nimeni nu-l ia în serios decât ca *întruchipare aluzivă* a ipocriziei şi demagogiei unor indivizi bipezi, în vreme ce *simbolul* e viziunea *chrismon-viux,* monograma creştină, trăită de Constantinus Magnus — aşa cum a atestat-o Lactantius - înainte de decisiva bătălie cu Maxentius de la podul Milvius din 312, când viitorului împărat i s-a arătat pe cer o cruce luminoasă însoţită de cuvintele: *In hoc signo vinces.* In timp ce simbolul poate aparţine istoriei, aşadar unei realităţi atestate sau atestabile, alegoria ţine exclusiv de „literatură", de retorică, de arta cuvântului. Ea e o figură de stil, una dintre categoriile metaforei (Tudor Vianu), o fabulă, iar prin extensie, o parabolă sau o metaforă epică. In descendenţa creaţiilor lui Esop sau La Fontaine, numeroasele exemple invocabile se întind de la *Pielea de sagri,* de Balzac şi *Portretul lui Dorian Gray,* de Oscar Wilde până la *Ciuma,* de Camus sau *Rinocerii,* de Ionesco, dimpreună cu *Noaptea de Decembrie,* de Macedonski şi, desigur, nu în ultimul rând, *Luceafărul* lui Eminescu. Căci, într-adevăr, aventura erotică a lui Hyperion, menită să lumineze morala incompatibilităţii dintre destinul omului de geniu şi cel al muritorilor de rând, reprezintă o clasică şi indubitabilă alegorie.
Ei bine, au oare toate aceste considerente vreo contingenţă — asemănătoare celei proprii simbolului - cu preocupările creatorilor sau exegeţilor literaturii fantastice? Neîndoielnic că da, însă Într-un virtual context disociativ, iar nu asociativ. Eventualitatea apare o dată cu înclinaţia contestabilă a unor comentatori de a include printre compunerile fantastice şi naraţiunile bizuite pe o alegorie. Tendinţa iese la iveală, de pildă, în felul cum manualul de română pentru clasa a XII-a înţelege să analizeze *Lostriţa,* de V. Voiculescu, selectată spre a ilustra epica fantastică. întreg comentariul serveşte ideea centrală cum că ţelul acestei povestiri ar fi fost intenţia de a ilustra căutarea irealizabilului ideal absolut. Aşadar: nu aspiraţia tragică spre titulara ştimă a Bistriţei, ci spre un postulat abstract (idealul), omologabil ca tâlc macedonskienei Meka din *Noaptea de Decembrie.* Pe această cale, povestirea ajunge un simplu apolog, o fabulă, o parabolă, al cărei limbaj alegoric — dincolo de indubitabila-i

expresivitate — reprezintă chiar preţul pierderii caracterului său fantastic.

Criteriul incompatibilităţii dintre modalitatea alegorică şi fantastic tămâne deci de necontestat. Şi e normal să fie aşa atâta vreme cât citito-

rul descoperă că o naraţiune, fie ea oricât de epatant supranaturală, n-a avut altă menire decât să contureze finalmente o concluzie morală de bun simţ, aşadar lesne acceptabilă. *Nemaipomenita poveste a lui Peter Scblemihl,* cel care şi-a vândut umbra, se îmblânzeşte desigur considerabil de îndată ce se descoperă a nu fi altceva, după cum am observat, decât o naraţiune „cu cheie", deci o parabolă destinată să reveleze destinul lui Chamisso însuşi, cel care şi-a pierdut nu umbra, ci patria.

O posibilă excepţie de la această regulă ar putea-o constitui istorisirile care-şi propun să evoce parabolic moartea, nemaievocând aşadar nişte realităţi şi adevăruri accesibile, ci abordând un tărâm necunoscut muritorilor (aflaţi în viaţă). în literatura română, două nuvele încearcă să exploreze această *terra incognito,* anume *Trenul de noapte,* de Ioan Groşan şi *ha ţigănci,* de Mircea Eliade. E instructiv de observat că ambele nu configurează teritoriul prin intermediul unor explicabile întruchipări generatoare de spaimă (de felul uzualului schelet înfăşurat în negru şi mânuind o coasă), ci prin nişte reprezentări preluate din zona unor sugestii contrare: un ciudat tren de noapte identificabil după parfumul de trandafiri pe ca-re-l răspândeşte la neregulatele-i sosiri nocturne anticipate de nişte avize speciale — la Ioan Groşan; şi o scandaloasă casă de toleranţă, deci un loc al plăcerilor trupului, în centrul Capitalei - reprezentarea scandalului părând a se revendica de la tâlcul existenţialist al morţii, flagrantă antiteză a vieţii etern neîmpăcate cu gândul obligatoriului soroc limitativ — la Mircea Eliade.

Iar pentru că veni vorba de *ha ţigănci,* nu e lipsit de utilitate să emitem câteva observaţii necesare asupra numeroaselor compuneri înrudite, cele în care autorul *Nopţii de Sânziene* apelează de asemenea la modalitatea alegoriei. E vorba, bineînţeles, de aceleaşi naraţiuni ulterioare expatrierii sale, caracterizate prin sacrificarea verosimilităţii şi sfărâmarea coerenţei epice de dragul reluării conceptelor, temelor şi obsesiilor sale eseistico-filo-sofice.

N-aş aminti exerciţiile literare de mai sus dacă unii comentatori nu s-ar simţi îndreptăţiţi să le asimileze cam forţat fantasticului, lărgind astfel considerabil (dar şi discutabil) contribuţia prozatorului pe acest tărâm. O atestă atât evaluările unei exegeze, altfel remarcabile, ca *Fantasticul în proa lui Mircea Eliade* (1993), de Gheorghe Glodeanu, cât şi culegerile aferente problematicii genului, realizate de-a lungul timpului. Instructivă e,

bunăoară, selectarea bucăţii *Podul* în antologia *Trenul de noapte,* proză fantastică (Ed. Astra, 1987) întocmită de Angela Tudorii. Or, ce este compunerea aceasta? O succesiune de recitative atribuite unor abstracţiuni onomastice (Onofrei, Gologan şi Zamfirescu) rostite, cu multe întreruperi şi reveniri, în timp ce se îndreaptă cu trenul spre Dobrogea. Tidul comportă un tâlc mai abstract încă decât lăcaşul ţigăncilor, intenţionând să semnifice „o trecere spre altceva, către o altă lume, către un alt mod de a fi", altfel spus, revelaţia consolatoare că „există întotdeauna o ieşire, există un prag, un pod" (configurat de monumentul arhitectonic de la Cernavodă). însă intriga destinată să dea consistenţă epică acestui elevat enunţ filosofic nu prea se încheagă, năpădită fiind de parafrazele ideilor eliadeşti predilecte. Măcar în *ha ţigănci* (inclusă şi aceasta în *Antologia nuvelei fantastice,* din păcate, cum am mai remarcat, doar în versiunea românească a faimoasei culegeri datorate lui Roger Caillois), zic, în această compunere îi era rezervată lui Gavrilescu surpriza autentic extranaturală a existenţei, afară, a unui alt curs al timpului. Dar în *Podul* intervenţiile discontinue ale amintiţilor „cărăuşi" epici nu asigură nici măcar materia unor succinte *povestiri în ramă* - cum am arătat în recenta mea sinteză dedicată acestei categorii literare. în schimb, prozatorul se răsfaţă oferind un breviar, un compendiu, un dicţionar explicativ al creaţiilor lui beletristice de după stabilirea în Occident. Cititorul află astfel că exerciţiul ghicirii propus personajului în *ha ţigănci* ar viza-o pe „Magna Mater, marea zeiţă, spuneţi-i Afrodita dacă vreţi, deşi numele ei sunt fără număr". Mai sunt menţionate motivele: opreliştii *întârzierii* (schiţat mai întâi în *Şarpele),* al *amneziei* şi *recâştigării memoriei* (întâlnit tot acolo), al *rătăcirii* şi *„încurcăturilor*[11] (conturat mai pregnant în *ha ţigănci),* al identităţii *brahman-atman* (enunţat adesea de etnologul Eliade), al aşa-zisului *„secret al etajelor"'* (relevat şi de *în curte la Dionis),* al pretins iniţiaticei formule *„a doua oară*'* (al cărei tâlc s-ar întinde de la simpla destupare a sticlei secunde cu vin de către locotenentul de roşiori, cititor, vezi Doamne, în *Podul,* al *Upanishadelor,* până la formula iniţiatico-ttanscendentală „născut a doua oară, re-născut, înviat din morţi, într-un cuvânt: născut în lumea spiritului"); în sfârşit, şi nu în ultimul rând (în relatarea lui Onofrei), al inevitabilei şi anterior comentatei teze a *„camuflării"* supranormalului în normal.

Numai că, în pofida aiurii lor absconse, aparent hermeneutice, sugerând profunzimea, motivele de mai sus nu configurează simboluri, ci

nişte *alegorii.* Tot parabole, de bună seamă, sunt şi întruchipările aluzive ale unor personaje biblice, mitologice sau culturale din alte naraţiuni, ca: Adam şi Eva, Orfeu şi Euridice, Proserpina, Ahasverus, Şeherezada ş.a. Din păcate, şi în această direcţie, efigiile supraindividuale vizate sunt proiectate cu preţul unor insistenţe şi exagerări

volițiоnale certate cu ideea de minimă verosimilitate (de care are nevoie şi fantasticul uneori!...). Astfel, atribuirea calităţii de „dumnezeu necunoscut", de *agnostos theos* ce „ascunde" şi atribuie „un mister impenetrabil şi cutremurător" obscurului muribund rus Ivan, în nuvela cu acelaşi nume, de către trei militari români de pe frontul de Est care-l imploră — culmea: în englezeşte şi în franţuzeşte! — să-i binecuvânteze ca să le aducă noroc, nu depăşeşte în totalitate tâlcul unui excentric exces imaginativ. Ajungem pe această cale în situaţia de a trebui să punem un diagnostic lucid prozei lui Mircea Eliade din ultimele sale decenii de creaţie. Exceptând *Ghicitor în pietre, Un om mare* şi *Douăsprezece mii de capete de vite,* nişte nuvele neîndoielnic omologabile genului nostru, prozatorul şi-a făcut un obicei din a cultiva un neverosimil extravagant, speculativ şi divagant. împrejurarea ne reaminteşte — fapt pierdut uneori din vedere — că nu orice însăilare de întâmplări improbabile este automat fantastică. Genul cu acest nume, axat pe raportul scurtcircuitat dintre fizic şi metafizic, dintre normal şi supranormal, necesită o anumită grijă pentru coerenţă, pentru gradaţie, pentru pregătirea efectelor, de care cultivatorul *neverosimilului extravagant* şi *divagant* se detaşează cu nonşalanţă, abandonându-le de dragul elipselor şi discontinuităţilor moderniste, al paralelismelor şi speculaţiilor alegorico-eseistice.
Evident, punerea acestor servituti sub auspiciile unei pretenţioase teze doctrinare de felul „camuflării" şi „irecognoscibilităţii" miracolului nu le asigură automat calitatea de naraţiuni fantastice, nici nu le sporeşte neapărat resursele artistice deficitare.
De altfel, Mircea Eliade nu e singurul caz al unui mare scriitor căruia glosatorii postumi îi acordă drept bonificaţie suplimentară includerea forţată în rândul naraţiunilor fantastice a unora dintre compunerile lor de factură alegorică. O asemenea circumstanţă ne oferă tot o antologie, de astă dată a *Probei fantastice francele* (voi. I-III, B.P.T., 1982) alcătuită de profesoara Irina Mavrodin, în care, printre istorisirile cu drept cuvânt selectate, figurează şi *Biserica,* de Honore de Balzac. Fecundul romancier

evocă acolo, cu o impresionantă forţă vizionară, catedrala Saint-Gatien din Tours, oraşul său natal. Atribuite unui narator „obosit de viaţă", acordurile descriptive sunt prinse (precizează autorul) în „capcanele viziunii" şi ale unei „năluciri" ce deformează frapant contururile: capitelurile se clintesc, coloanele încep să se clatine ori chiar „să râdă şi să salte voioase", până şi cele două turnuri uriaşe se leagănă „solemn". Viziunea se prelungeşte apoi cu imaginea evocatorului ieşit din catedrală şi dus de mână de „o bătrână mărunţică şi respingătoare" tocmai ieşită din vreun cimitir. Naratorul o apostrofează spunându-i „nenorocită" şi întrebând-o de ce s-a prostituat uitându-şi „tinereţea neprihănită şi suavă". Ei bine, cine să fie oare beneficiara acestei revărsări de retorism romantic, pusă să redevină pe neaşteptate „albă şi tânără", iar apoi, în final, să reintre „în învelişul ei rece, în ţoalele sub care-şi aştepta moartea"? Din păcate (din unghi fantastic), deznodământul ne dezvăluie că autorul nu vizează de fapt arătarea aceasta şi nici titulara biserică, ci, în chip analogic, deci *alegoric,* o concluzie moral-filosofică, anume „starea jalnică" în care a ajuns „cea mai frumoasă, cea mai măreaţă, cea mai adevărată, cea mai creatoare dintre ideile umane". Altfel spus, mesajul final arată că ideile generoase ajung să îmbătrânească şi să se deprecieze. Totul n-a fost, aşadar, decât o amplă şi cam emfatică parabolă, cu alte cuvinte, o figură de stil destinată să avanseze iremediabil o abstracţiune. E inutil a mai spune că o asemenea modalitate nu face casă bună cu rosturile fantasticului veritabil.
De altminteri, Balzac nu vehiculează doar în bucata aceasta procedeul arhitectonic al alegoriei. Nu altfel fusese structurat romanul său de tinereţe - cu alură de „conte philosophique" - *Pielea de sagri* (1831), în care talismanul titular era chemat să semnifice, analogic aşijderea, *viaţa,* atât din unghiul ultra-promiţător al capacităţii sale fabuloase de a-i satisface eroului toate dorinţele, dar şi al proporţionalei şi fatalei sale puteri de a-i scurta existenţa direct proporţional cu satisfacerea năzuinţelor.
Larg răspândit în literatura universală, tipul acesta de invenţie narativă defineşte în genere istorisirile dornice să promoveze nişte învăţături înţelepte sub pretextul pactului (necurat), de expresie faustică, cu nişte fiinţe (demoni, vrăjitori, magnetizori, taumaturgi) sau obiecte (elixire, talismane) înzestrate cu capacitatea de a mânui ademenitor şi a tran-zacţiona supranaturalul în vederea împlinirii unor ţeluri omeneşti imediate, mai mult sau mai puţin lucrative. In ce măsură modalitatea

aceasta literară corespunde sau nu exigenţelor fantasticului vom avea prilejul să evaluăm mai pe larg în cuprinsul observaţiilor analitice pe care urmează să le dedicăm nuvelei *Avatar,* de Theophile Gautier, în perimetrul *fantasticului doctrinar.* înrudite preocupări tematice va stârni, desigur, *Arria Marcella,* nuvela aceluiaşi prozator ispitit în doze aproape egale de chemarea literaturii şi de cea a picturii.
Până aici - fie că a fost vorba de *exponenţii religiei instituţionaliate,* de *ocultismul iniţiatic,* de *mirificul basmelor* şi *fabulos,* de *sciencefiction* sau de *proa simboliantă şi alegorică* — am comentat relaţiile fantasticului cu nişte vecini şi eventuali furnizori, deţinători ai unei verificabile identităţi ideatice, iniţiatice sau literare. In continuare va trebui să luăm în considerare unele implicaţii ale „bucătăriei interioare" a genului, altfel spus, ale tacticii menite să înlesnească, să „fluidifice" desfăşurarea epică. Voi trece deci în revistă
ţi ti
i*

------------ *ADJUVANŢII, FERMENŢII*

Terenul pe care urmează să-l străbatem va fi acela al realităţilor care încurajează sau nu luarea în serios a unei anume „minuni" de către cititorul acestui tip de naraţiune. Va fi deci vorba atât de agenţii şi factorii favorizanţi, buni conducători de supranatural, cât şi de reversul lor dezagregant în cazul când cineva le acordă un credit disproporţionat. Or, întrucât efectul acesta dezagregant înseamnă implicit transcrierea fenomenului într-un registru psihologic, problematica tinde a coincide adesea cu raportul dintre fantastic şi literatura de analiză (un alt vecin potenţial al genului nostru). S-o spunem din capul locului: raporturile acestea nu sunt atât de cooperante pe cât s-ar crede sau au crezut unii. Din pricină că explorează cu intensă meticulozitate adâncurile ori cutele subconştientului şi inconştientului, marii analişti nu prea lasă spaţiu de desfăşurare descinderilor în extranatural. Dostoievski, la ruşi, ori Gib Mihăescu, în literatura noastră, deşi au dat curs uneori unor puternice elanuri vizionare (vezi episoadele: *Marele inchizitor, Cana Galileii* sau *Diavolul* din *Fraţii Karamatţov),* nu s-au simţit atraşi de reliefurile epice net supranaturale. De fapt, insistenţa lor în a sonda şi explicita profunzimile unor trăiri conduceau inerent la limpezirea ungherelor generatoare de eventuale resorturi inadmisibile raţional. Prin urmare: cu cât mai multă psihologie, cu atât mai puţin fantastic! Dar, cum am mai spus, nu toţi comentatorii au reuşit să intuiască acest adevăr. Astfel, un glosator de acum câteva decenii al lui Cezar Petrescu îi reproşa prozatorului faptul că „investigaţiile psihologice sunt aproape inexistente în majoritatea nuvelelor [fantastice]. Nici vorbă de o analiză a problemelor de conştiinţă, aşa cum ne-au obişnuit scriitorii

moderni" (Ion Maxim, *Postfaţă* la volumul *Aranca, ştima lacurilor,* Ed. Minerva, 1973, pp. 236-237).
De bună seamă, reproşul de mai sus era cât se poate de nejustificat. Experimentatul Cezar Petrescu desfăşoară atâta sondaj al „problemelor de conştiinţă" în cele trei nuvele reeditate de cât are nevoie: puţin în *Aranca...,* mai mult în *Omul din vis* şi mai mult în *Omul care si-a găsit umbra.* Numai că tocmai abundenţa analizei din exemplul ultim face ca istorisirea cu pricina să nu mai fie o nuvelă fantastică, ci una psihologică.
Neavând, prin urmare, obligaţia de a cerceta sistematic toate cotloanele ascunse ale conştiinţei, creatorii de proză fantastică au înţeles instinctiv de timpuriu avantajul vehiculării interesate a agenţilor obiectivi sau subiectivi capabili să favorizeze conjunctural insinuarea şi manevrarea supranaturalului. Ţinta lor constă aşadar în a manipula factorii favorizanţi de toată mâna ai incertitudinii, percepţiei eronate, reprezentării iraţionale, anxietăţii, fricii, ororii şi terorii, pe scurt, ai tuturor resorturilor în stare să inducă nişte *alterări* sau *dereglări* ale nervilor şi psihicului. Bineînţeles, ipostazele acestor adjuvanti sau fermenţi ai fantasticului — de ţinută para-fantastică, în speţă — nu sunt puţine.
1. Cea dintâi consistă în zugrăvirea predilectă a edificiilor (castelelor sau conacelor) *izolate* şi *tenebroase,* în genere, în aducerea în prim-plan a *întunericului, solitudinii, pustietăţii, izolării* nesfârşite. Ambianţa cu pricina a început prin a face carieră în cuprinsul romanului gotic (sau negru) englez din a doua jumătate a veacului al XVIII-lea, bizuit pe un insolit de atmosferă sau „de aparat". încrucişările labirintice de coridoare, trapele, ascunzătorile şi capcanele alcătuiesc decorul predilect al acestor naraţiuni (ca şi al romanului istoric inaugurat în zorii veacului al XlX-lea de Sir Walter Scott), căruia i se adaugă complicitatea consonantă a *întunericului* şi *izolării,* ceilalţi fermenţi ai prolificei şcoli literare.
In prelungirea acestor insidii şi virtualităţi neliniştitoare (ce-i drept, uneori rămânând doar în stadiul de latenţe suprafireşti), alte naraţiuni de mai târziu au repus în circulaţie resorturile acestor solitudini, tăceri şi tenebre ameninţătoare, de filiaţie gotică. Le întâlnim, bunăoară, în frecventele pricini de „teamă superstiţioasă" *(Manuscris găsit într-o sticlă)* din „istoriile extraordinare" ale lui Edgar Allan Poe, hrănite cu imaginile unor mari rătăciri pe mările sudului (istorisirea tocmai amintită) sau
nordului (0 *pogorâre în Maelstrom),* cu o teribilă izolare carcerală pe vremea Inchiziţiei *(Hruba şi pendulul)* ori cu experienţele deopotrivă de înfiorătoare ale supremei claustrări *(îngropat de viu)* sau ale translaţiei cataleptice între viaţă şi moarte *(Adevărulasupra calului domnului Valdemar).*
Mai întâlnim asemenea spaime paroxistice în clasica naraţiune fantastică *Semnalizatorul,* de Charles Dickens, dar mai cu seamă în două puternice nuvele dedicate unor experienţe suprareale proiectate de fiecare dată pe fundalul unor cumplite solitudini trăite într-un relief montan: în munţii Alpi de către *Hanul,* de Guy de Maupassant, şi în munţii Apuseni de către *Copil schimbat,* de Pavel Dan. Faptul că simţământul încercat în ultimul caz poartă numele rustic de „urâtul" nu trebuie să ne descurajeze în a-i conferi o omologare internaţională. In fond, simţirea nu se deosebeşte în esenţă de „teama superstiţioasă" a lui E.A. Poe şi nici de ceea ce Louis Vax numeşte „l'angoisse difuse" în a sa *IJSS chefs-d'oeuvre de la litterature fantastique,* ediţia cit, p. 30.
De altfel, obişnuinţa de a cultiva tenebrele este atât de persistentă încât nu e de mirare că Ion Minulescu a selectat pentru volumul său de nuvele contingente întrucâtva cu supranaturalul titlul: *Cetiţi-le noaptea.* Şi tot el îndeamnă pe un ton de butadă în succintul mesaj *Către Cetitori:* „Vreţi să vă placă? Cetiţi-le numai noaptea. Cetiţi-le noaptea sau... nu le

mai cetiţi deloc".
2. Asemănător, dar numai până la un punct, este efectul obţinut prin invocarea *consumului băuturilor alcoolice sau drogurilor* de către experimentatorii supranormalului. De astă dată, tactica se dovedeşte pe cât de favorabilă verosimilului arhiaccesibil, pe atât de demistificatoare şi dezamorsantă la adresa ideii de miracol — situaţia amintind-o, evident, pe cea a şoferilor ajunşi în situaţia de a înverzi fiola întinsă de poliţaiul de la circulaţie: degeaba un alt participant la trafic a provocat efectiv evenimentul rutier; fiind surprins în culpă, consumatorul de alcool rămâne oricum un suspect. Tocmai de aceea autorii de istorisiri fantastice nu insistă asupra acestor detalii „stingheritoare", mulţumindu-se să le menţioneze în treacăt ca pe nişte supape ale plauzibilului, ce pigmentează - fără a-l discredita pe de-a-ntregul — supranaturalul. Le întâlnim mai cu seamă în aria exponenţilor formulei *infiltraţiei accidentale.* Graţie procedeului, cititorul află, bunăoară, de „vinul vechi de Collioure" băut de Alphonse în *Venus din Iile,* de Prosper Merime, de „tămâioasa" trasă la măsea de

Fănică în *La hanul lui Mânoală,* de I.L. Caragiale sau de vinul de Tokay consumat de naratorul păţit din *Arama, ştima lacurilor,* de Cezar Petrescu. Chiar Mircea Eliade, în *Nopţi la Serampore,* nu uită să strecoare, între evocările copleşitoarei vrăji lunare a peisajului hindus, atracţia „alcoolurilor lui Budge" pentru Van Manen (şi nu numai pentru el), aşa cum şi Iancu Gore goleşte multe pahare cu vin înainte de a se confrunta în *Douăsprezece mii de capete de vite* cu o altă dislocare fantastică a timpului.
Bineînţeles, în toate aceste cazuri vorbim despre nişte ispite bahice episodice, distribuite în doze funcţionale bine cumpănite unor personaje, iar nu de nişte afaceri auctoriale, istoriceşte constatabile, cum au fost viciile alcoolice ale lui E.T.A. Hoffmann şi E.A. Poe, care au particularizat în direcţii distincte inspiraţia celor doi mari exponenţi ai genului.
3. O altă circumstanţă generatoare de dereglări „bune conducătoare" de supranatural o oferă *excesele meteorologice* capabile aşijderea să tulbure corecta receptare a realităţii de către personaje. Zăticnirea integrităţii individuale nu se mai datorează de astă dată vreunui exces subiectiv imputabil protagonistului, ci unui eveniment natural obiectiv, comparabil prin amploarea-i disproporţionată cu însăşi ivirea iruptivă a supranaturalului. Se produce astfel o agresiune, un asalt descumpănitor al ambianţei, care anunţă, pregăteşte sau chiar declanşează ivirea adevăratei surprize extranaturale. Ipostazele posibile sunt felurite în literatura universală sau românească: *furtuna marină* de proporţii fabuloase *(Manuscris găsit într-o sticlă,* de E.A. Poe), *înăpernrea (Hanul,* de Guy de Maupassant), *viforul (Viscolul,* de V. Voiculescu), *seceta şi. foametea [Copilschimbat,* de Pavel Dan, *Şarpele Aleodor, Ciorbă de bolovan,* de V. Voiculescu), inundaţia *(Pescarul Amin* şi *Lostriţa,* de acelaşi), canicula *(Omul din vis,* de Cezar Petrescu şi *La ţigănci,* de Mircea Eliade).
Pe de altă parte, cu puţină bunăvoinţă, aici şi-ar găsi locul şi un „exces" mai degrabă pozitiv al ambianţei naturiste. Am în vedere ipostaza naturii vrăjite, capabile să exercite o înrâurire incantatorie, deci magică, aşa cum e zugrăvită în *Nopţi la Serampore,* de Mircea Eliade sau în *Seon mort,* de V. Voiculescu.
4. înrudită ca finalitate cu consumul de alcool este funcţia epică a *oniricului.* Nu e vorba, desigur, de visul prevestitor şi cu atât mai puţin de îndrăzneaţă temă idealist-subiectivă a *vieţii ca vis,* ci de ipostazele verosimile ale trăirii, care concurează fără încărcătură intruzivă trama supra-reală,

alcătuind mai degrabă un refugiu dezamorsant, o modalitate a fantasticului „explicat" sau „mecanic".
Un exemplu grăitor dezvăluie *Sfântul Andrei,* de junimistul Nicu Gane, în deznodământul tribulaţiilor nenorocoase încercate de naratorul plecat la vânătoare în noaptea faimosului sfânt titular. Liniştitoarea poantă finală constă în legitimarea sugestiei că totul nu fusese decât un oarecare vis.
O experienţă de altă natură, mult mai cooperantă cu trama supra-normală, întâlnim în *Domnişoara Christina,* de Mircea Eliade. Aşa cum vom remarca în analiza consacrată naraţiunii în partea a doua a lucrării de faţă, secvenţele onirice desfăşurate pe scară largă nu mai constituie aici o alternativă demistificatoare, ci un auxiliar recurent şi complice al intrigii suprareale. Intre reprezentările visului şi trăirile stării de veghe se stabilesc nişte neliniştitoare complicităţi şi compatibilităţi figurative. Fiinţa conturată în năzăririle visului continuă să-şi semnaleze prezenţa şi după ce personajul se deşteaptă din somn.
Alte naraţiuni pot spori sau, dimpotrivă, micşora complicităţile acestea dintre cele două planuri ale conştiinţei. Astfel, *Omul din vis,* de Cezar Petrescu, marchează postura dintâi, de prefigurare anticipativă de către vis a contururilor stării de veghe (ceea ce înseamnă o circumstanţă deosebită în comparaţie cu concomitenta întâlnită în *Domnişoara Christina,* dar şi cu prevestirile onirice vehiculate de cărţile de vise). Din contră, sfârşitul primei zile a *Manuscrisului găsit la Saragosa,* de Jan Potocki, ne oferă o variantă potenţial voioasă, de o ambiguitate glumeaţă, a translaţiei vis-stare de veghe.
Invitat de verişoarele lui Gomeleze să le facă o vizită nocturnă la hanul Venta Quemada, cele două tinere foarte sumar îmbrăcate (şi la fel de puţin prietene cu crucea ca Mânjoloaia lui I.L. Caragiale) îi promit lui Alfons, protagonistul, că i se vor arăta „în vis", după care îl pun să jure că nu le va trăda secretele, să bea dintr-o „cupă fermecată" şi apoi „să adoarmă cât mai repede", pasămite, în vederea reîntâlnirii de a doua zi. Fragmentul care urmează este o capodoperă de insinuare mucalită — amintind de *Moş Nechifor Coţcariul* al lui Ion Creangă —, de amalgamare echivocă a somnului cu trezia, a fantomaticului mai presus de fire cu palpabilul accesibil: „M-am

dezbrăcat îndată şi, când m-am întins în aşternutul ce-mi fusese pregătit, am văzut, nu fără încântare, că patul este lat,

putând cuprinde visuri cu nemiluita. Dar abia am făcut această constatare că somnul cel nebiruit mi-a coborât pleoapele şi toate fantomele nopţii mi-au cuprins simţurile. In fiecare clipă mi se părea că rătăcesc prin tot felul de locuri fantastice [...]. Simţeam că visez, dar aveam totuşi conştiinţa faptului că nu strâng în braţe nişte vedenii. Mă pierdeam în spaţiul nesfârşit al celor mai nebuneşti iluzii, dar mi-amintesc bine că mă aflam mereu în tovărăşia frumoaselor mele verişoare. Nu mai ţin minte de câte ori am simţit dulceaţa acestor metamorfoze..." E limpede că invocarea „visurilor", a „somnului cel nebiruit", a „fantomelor nopţii", a „locurilor fantastice", ca şi a „vedeniilor", sunt tot atâtea „înşelări" sau diversiuni expresive ale limbajului insinuant, menite să arunce un văl străveziu asupra încântătoarei realităţi biruitoare. Mai degrabă fantastic este episodul următor, marcat de buimăcitoarea translaţie a eroului din braţele verişoa-relor în vecinătatea antinomică a trupurilor neînsufleţite ale fraţilor Zoto de lângă spânzurătoarea din Los Hermanos.
5. In sfârşit, nu însă şi în ultimul rând, vrednice de tot interesul sunt *accidentele* şi *dereglările nervilor* sau *minţii* — cele care par să aibă unele contingenţe cu denumirea de „fantastic interior" dată de Cezar Petrescu unui tărâm distinct al prozei sale.
In acelaşi timp, observaţiile iniţiale asupra dublului efect al conlucrării fantasticului cu adjuvanţii sau, dimpotrivă, substituţii săi apar aici mai valabile ca oriunde. Prin urmare, pe de o parte, fenomenele de acest fel îmbracă alura unor fermenţi sau agenţi ai supranaturalului ca unele ce atestă receptarea distorsionată a realului ambiant şi încurajează avântul reprezentărilor fantasmagorice, pe de alta, vădita amplitudine a „zăticne-lii" nevrotice sau mintale preface agentul acesta al unui suprareal contestabil *ipso facto* într-un substitut dezagregant, într-o virtuală discreditare a eventualităţii miracolului. Bineînţeles, gradul de angajare în această ultimă direcţie reprezintă din nou o variabilă dependentă deopotrivă de identitatea autorilor şi de aceea a istorisirilor.
Pentru treapta din urmă, să-i spunem „necooperantă" finalmente cu rosturile epicii fantastice, elocventă este o altă nuvelă a lui Theophile Gautier, intitulată semnificativ *Onufrius sau vexaţii le fantastice ale unui admirator al lui Hoffmann.* Rudă bună cu studenţii Nathanael din *Omul de nisip* şi Anselmus din *Urciorul de aur* ai tocmai numitului său maestru german, acest nonconformist şi rebarbativ Onufrius este — afirmă autorul — „un

romantic înverşunat". Pictor şi poet deopotrivă (ca şi Gautier), el se deosebeşte vizibil de secolul „incredulităţii" în care trăieşte mai întâi prin lecturile sale alcătuite exclusiv din: „legende cu minuni şi romane vechi cavalereşti, poezii mistice, tratate cabalistice, balade nemţeşti, cărţi de vrăjitorie şi de demonografie". Nu e deci de mirare că îi stătea în obicei „de a căuta în orice latura supranaturală [...] într-atât ochii sufletului şi trupului aveau darul de a clătina liniile cele mai drepte şi de-a complica lucrurile cele mai simple", facându-le „să pară groteşti sau înspăimântătoare". Aidoma mocanului din ulterioara *Copil schimbat,* de Pavel Dan (amintind încă o dată că în materie de teamă superstiţioasă nivelul de instrucţie al cuiva nu are prea mare importanţă), principala lui obsesie este .aceea a puterii diavolului de a interveni în viaţa oamenilor. Onufrius îl identifică halucinant pe împeliţat aşternându-i noaptea drumul în faţa lui, mutându-i piesele într-o partidă de dame cu un deget „noduros" înzestrat, în afara unui inel cu un rubin mare, cu o gheară şi facându-l să piardă partida, iar apoi - în filiaţia intrigii hoffmannianului *Piticuţ, js şi Cinabru* — însuşindu-şi fraudulos meritele artistice ale protagonistului, ba chiar şi postura-i de iubit al Iacintei. Deşi secvenţele supranaturale nu lipsesc deloc (în rândul lor înşirându-se ivirea cozii dracului de sub pulpana hainei sau ţâşnirea unei dâre de pucioasă din demonicul rubin înainte amintit), secţiunea terminală demontează supranaturalul prefăcându-l într-un fantastic „explicat". Visul atotliniştitor avansat de către Nicu Gane la sfârşitul *Sfântului A.ndrei* devine aici un diagnostic medical. Stăpânit — ni se spune — de „exaltarea bolnăvicioasă" a „minţii lui înfierbântate" şi „părăsind domeniul realului, se scufundase în adâncimile nebuloase ale fanteziei". Plasându-se ferm pe terenul prozei de analiză, dedicate cercetării anomaliilor psihice, şi deci disociindu-se net de fantastic, diagnosticul final nu mai lasă loc controversei şi echivocului: „Ar fi fost în stare, fără această înclinaţie funestă, să devină cel mai mare poet; nu fu decât cel mai ciudat dintre nebuni".
Nu tot printr-un divorţ de fantastic se încheie în schimb alte nuvele interferenţe de asemenea cu domeniul nevrozelor sau psihozelor ca: *Omul din vis,* de Cezar Petrescu, *le Horla,* de Guy de Maupassant sau *Copil schimbat,* de Pavel Dan.
Prima dintre cele de mai sus îşi leagă alcătuirea epică de fibra debilizată a unui narator-experimentator neurastenic. II cheamă Ion

Theodorescu, e stăpânit de „mizerabila patimă" a jocului de cărţi şi fragilizat de o caniculară „vară petrecută neclintit în zăpuşeala Capitalei". De altfel, personajul e conştient de vulnerabilitatea sa psihică, temân-du-se nu de dracul, ca Onufrius al lui Gautier, ci de... nebunie. Cât priveşte organizarea intrigii narative, mobilul acesteia, revendicându-se de la anxietăţile şi deruta experimentatorului aventurii, constă în confruntarea lui cu dublul său

„providenţial". II cheamă Iorgu Ordeanu, e moşier şi e stăpânit de acelaşi dezastruos viciu de cartofor, urmând a primi în chip simbolic lovitura de graţie - ca în *William Wihon,* de E.A. Poe - într-o partidă de cărţi ruinătoare susţinută în compania *alter-ego-ului* său în varianta sa cea „rea". Insă resorturile autentic fantastice ale anecdotei epice nu rezidă atât în implicaţiile morale (caracteristice la Cezar Petrescu) ale temei *celuilalt,* cât în modalitatea inedită prin care este adus personajul în scenă. Filiera e una onirică, dar nu cea a unui vis consecutiv de tip psiha-nalitic, ci a unuia anticipativ, ba chiar prefigurând, cu o stupefiantă identitate onirică, contururile şi mişcările scenariului vieţii. încă din copilărie naratorului Ion Theodorescu i se arăta „omul din vis", „un domn cu haine cenuşii; un bătrân cu mustăţile cărunte, tunse scurt, cu o figură foarte tristă şi obosită [...], întovărăşit totdeauna de un căţel cafeniu, cu picioarele scurte şi răsucite în afară ca labele de crocodil", care răspunde la numele de Soliman. Spre uluirea lui, naratorul îi întâlneşte aievea în carne şi oase pe cei doi, analogia prefigurată de clarviziunea onirică menţinându-se până şi în privinţa numelui câinelui. Bineînţeles, reamintirea fricii de insanitate în acest punct eruptiv al intrigii nu e decât un mod indirect de a înregistra ineficienta refuzului de a accepta miracolul dimpreună cu resorturile fantastice ale istoriei: „Eu te-aş fi recunoscut dintr-o mie! Şi pe Soliman îl cunosc. Uite cum mă priveşte! El parcă-şi aminteşte ceva... [...] Desigur, aşa începe nebunia! îmi spuneam şi îmi fu deodată o groaznică şi.nestăpânită frică de mine însumi".

Un similar rol adiacent şi subaltern conferă fragilităţii psihice Pavel Dan în *Copil schimbat.* în prim-plan, descinderea *afirmată* în miraculos; într-un plan secund, *sugerat* cu discreţie, eventualitatea — enunţată de către unii consăteni ai moţului — ca întregul periplu să se fi petrecut altfel decât pretinde mintea lui, după unii, rătăcită. Dar — aşa cum se va vedea şi în comentariile analitice din secţiunea secundă — această psihotică versiune verosimilă, pusă în seama unei părţi a „gurii satului", este aproape 64

inobservabil fluturată, şi în orice caz nu mai pare, ca în *Onufrius,* de Gautier, însuşită de autor spre a justifica punerea în discuţie a statutului
fantastic al naraţiunii.

Insă textul cel mai intim implicat în substanţa acestui tip de ambiguitate este cel alcătuit din notaţiile de jurnal ce formează nuvela *Ije Horla,* de Guy de Maupassant. De astă dată, relatarea conţine o adevărată disertaţie despre hipnotism, somnambulism, sugestie, magnetism mesmerian şi alte componente ale parapsihologici, dimpreună cu „credinţele populare referitoare la supranatural" ori „legendele despre spiritele rătăcitoare, despre zâne, gnomi, strigoi" şi, nepierzând prilejul de a ilustra expozeul acesta *doctrinar,* cu relatarea unei uimitoare demonstraţii de sugestie hipnotică.

Protagonistul este „un halucinat care raţionează" analizându-şi pas cu pas „starea febrilă de nervi", opresiunea izvorâtă din teama de somn şi „teama de pat", „ciudata senzaţie de nelinişte", „facultatea de control al ne-realităţii anumitor halucinaţii", dar şi ipoteza că şi-ar „fi pierdut minţile". Ca şi eroul din *How ljve came to Professor Guildea,* de Robert Smythe Hichens (despre care vom mai vorbi), nevroticul personaj al lui Maupassant (victimă el însuşi a insanităţii) traversează experienţa infiltrării în viaţa sa a unui necunoscut, invizibil şi nedefinit „hoinar de-o rasă supranaturală". Se înţelege că şi de astă dată ni se oferă două versiuni interpretative contradictorii. Adepţii variantei psihiatrice ar putea invoca în sprijinul tezei lor gestul final, prăpăstios, al bizarului personaj de a-şi incendia casa spre a ucide — susţine el — redutabila „Fiinţă Invizibilă şi înfricoşătoare". însă nu mai puţin importante decât acţiunea aceasta dezechilibrată sunt — pentru un observator literar obiectiv — probele fizi-co-materiale ale prezenţei nepoftitului musafir. Ele reprezintă tot atâtea confirmări ale fibrei fantastice, în pofida pregnanţei substitutului psihiatric, a acestei puternice nuvele elaborate de o mână de maestru.

. IRZJ

TEMELE FANTASTICE

Dosarul tentativelor precedente de clasificare

Din unghiul varietăţii, *tipologia* nu se aseamănă deloc cu *tematica* literaturii fantastice. Pe cât de unitare, previzibile şi reductibile la câteva trăsături de largă răspândire *sunt personajele,* pe atât de felurite şi anevoie dasificabile sunt categoriile situaţiilor suprafireşti care configurează *motivele* genului.

Având în vedere imensa majoritate a conflictelor şi mobilurilor intrigii în cazul de faţă, individualităţile literare se înscriu inerent în două categorii mari şi late:

A. Personajul *uneltitor, iniţiator* al tramei fantastice („intrigantul", cum s-ar zice): fiinţa umană conştientă (în viaţă sau trecută la cele veşnice; lesne sau anevoie calificabilă), zeitate, duh, geniu, magician în felurite ipostaze, vieţuitoare, mijloc de reprezentare sau chiar obiect, şi

B. Personajul *receptacul, experimentatorii* totodată *destinatari* aven- . turii epice. Fizionomia sa caracterologică reprezintă, desigur, o inerentă variabilă, care nu exclude nuanţele. La o privire de ansamblu însă, supusă unui efort sistematizator, el mai adesea apare:

- fie sensibil, impresionabil, temător, vulnerabil, dominat de superstiţii ori împătimit de ramificaţiile ocultismului iniţiatic — aşa cum l-a plămădit tradiţia gotică ori E.A. Poe şi succesiunea sa epică;

- fie, dimpotrivă, sigur de sine, lucid cu ostentaţie, recalcitrant sau chiar dispreţuitor faţă de ideea de miracol, însă pus în cele din urmă să dea cinstea pe ruşine când e obligat să se confrunte cu supranaturalul.

In schimb, *temele,* izvorâte din desfăşurările narative specifice, sunt incomparabil mai variate. Explicaţia iese la iveală mai desluşit 66

de îndată ce readucem în actualitate caracterul nonconformist, insolit, „eretic", s-ar spune, al supranormalului acestei categorii literare nu numai în raport cu verosimilul, dar şi cu supranaturalul unora dintre vecinii şi furnizorii săi: religioşi, mitico-magici, poetici sau feerici. Exemple în stare să adeverească afirmaţia pot fi întâlnite la tot pasul. Venus, clasica protectoare a îndrăgostiţilor şi slăvită „odrăslitoare" a ginţii lui Enea, adică a poporului roman (Lucretius), apare, precum vom vedea, într-o ipostază contrară în *Venus din Iile,* de Prosper Merime, care nici nu configurează atât o variantă a consacratului „deus ex machina", cât o însufleţire agresivă a unei statui. Tot astfel, dar în sens contrar, *Şarpele,* de Eliade, sau *Şarpele Aleodor,* de V. Voiculescu, nu mai întruchipează simbolul demoni-co-luciferic consacrat mai cu seamă de religia creştină, ci suportul mai degrabă binefăcător al unei reveniri la plenitudinea începuturilor, care pare să confirme butada naratorului caragialian din *IM hanul lui Mânoală,* ce observă insinuant că uneori „dracul te duce, se vede, şi la bune...". Deopotrivă de „eretice" sunt modurile de a ursi sau de a prezice viitorul practicate de naraţiunile fantastice.. De pildă, scriitoarea Veronica Hartular din *Golia,* de Ionel Teodoreanu, îi prefigurează protagonistului viitorul prin felul în care plămădeşte destinul eroului din romanul său învestit cu oculte puteri premonitorii. Aşijderi nonconformist este chipul de a prezice viitorul, aşa cum îl arată şi titlul, în *Ghicitor în pietre,* de Eliade. Cu alte cuvinte, în nici una dintre aceste două ultime naraţiuni nu întâlnim astrologia, chiromanţia, catoptromanţia, cartomanţia sau vreo altă formă consacrată a profeţiei sau premoniţiei. De fiecare dată, excepţia bate regula.

Nu este exclus ca înclinaţiile acestea „deviaţioniste" spre cărările nebătătorite să fi întârziat mult definitivarea unui mod omologat de clasificare a temelor fantastice, comparabil cu cel instituit demult în cazul basmului prin sistemul Arne-Thompson.

Desigur, unele eforturi de clasificare n-au lipsit.

între ele, la loc de frunte s-au înscris cele şapte grupe de motive propuse de Louis Vax în mai vechea lui schiţă sintetică *Uart et la litterature fantastique,* P.U.F., col. „Que sais-je?", din 1960. Catalogul său tematic este următorul: 1) *Pricoliciul* (Le *Loup-garou)* sau lycantropia, prin care înţelege multiplele prefaceri „în lupi, pantere, pisici, porci sau alte

animale socotite crude, diabolice sau vicioase", precum şi „aspectul din noi înşine care refuză înţelepciunea, justiţia şi caritatea". Teoreticianul lărgeşte aria „bestiarului fantastic" incluzând aici animalele respingătoare şi groteşti ale lui Lovecraft şi Kafka. 2) *Vampirul,* adică „hibridul mortu-lui-viu şi pricoliciului", care pătrunde prin „interstiţiile ferestrei" în odaia victimei înfigându-i caninii în gât, anemiind-o, ducând-o la pierzare şi prefacând-o, la rându-i, în vampir. In tema aceasta — adaugă comentariul — dorinţa de viol şi dorinţa de omor îşi combină seducţia şi oroarea. Pentru femeie, vampirul este satirul, fascinant şi temut. Pentru bărbat, el este femela insaţiabilă care poate fi şi „mironosiţa metamorfozată în demon lubric". 3) *Părţile separate ale corpului uman,* puse să aibă o viaţă proprie: mâna, ochiul, creierul. 4) *Tulburările personalităţii,* în rândul cărora teoreticianul enumera: nebunia, drogul, somnul, precum şi dedublarea personalităţii. 5) *Jocul viabilului si invizibilului* are în vedere apariţia spectrelor şi fantomelor, dar şi tema ştiinţifico-fantastică a omului invizibil imaginat de Wells. 6) *Alterările cauzalităţii, spaţiului şi timpului,* vast câmp tematic în care teoreticianul aglomerează contrazicerile caracterului tridimensional, omogen şi continuu al spaţiului, ale ireversibilităţii timpului şi universalităţii raţionale şi totodată materiale a cauzalităţii. Exemplele date, extrase din scrierile lui Jean Ray, Lovecraft şi Heikki Toppila, se arată însă a fi mult mai restrânse decât vastul teritoriu pe care sunt chemate să-l ilustreze. In fine, deopotrivă de vag definit şi de tributar impreciziei este ansamblul tematic căruia i se atribuie titlul de 7) *Regresiunea.* Ar fi vorba, ni se spune, de o mulţime de fiinţe hibride: oameni-coşuri (pictorul Jeronim Bosch este invocat aici exemplificativ), portrete ce se însufleţesc, statui vivante şi malefice, păpuşi, manechine animate, dar şi de cadrele unei naturi revenite la starea sălbatică, ori de aşezările arhitectonice străvechi şi pustii „gata să-şi primească spectrele".

Lipsa de fermitate şi consecvenţă a strădaniei de clasificare de mai sus este, din păcate, evidentă. Motive fantastice autentice (ca vampirul, emanciparea părţilor trupului sau însufleţirea unor obiecte) coexistă cu nişte trăiri şi imagini adjuvante ale genului (ca nebunia, drogul, somnul, ori interioarele pustii şi dezolante). Nu e exclus de altfel ca glosatorul însuşi să fi fost nemulţumit de succintul său catalog tematic de vreme ce nu-l mai reproduce în capitolul *hes motifs jantastiques* din următoarea sa cercetare sintetică (şi nici nu-l înlocuieşte cu altul perfecţionat). 68

A Obiecţia îşi păstrează valabilitatea şi în privinţa celor douăsprezece motive inserate de Roger Caillois în celebra-i prefaţă la *Antologia fantasticului.* Propunând din nou arii tematice eterogene, alătură iarăşi teme vaste, de fapt, adevărate încrengături tematice, divizibile la rândul lor (de pildă „intervertirea domeniilor visului şi realităţii"), cu altele foarte limitate (ca „«lucrul» de nedefinit şi invizibil, dar care are greutate, e prezent, omoară

sau face rău" sau „blestemul unui vrăjitor, care aduce după sine o boală înspăimântătoare şi supranaturală"). Ca să nu mai vorbim de faptul că lista motivelor sale este, de asemenea, cât se poate de lacunară.
Mai adecvate ţelurilor unei mai stringente sistematizări păreau să fie observaţiile dedicate acestei problematici în capitolul de specialitate *(Fantasticul)* din *Dicţionarul de idei literare* (1973) al lui Adrian Marino.
Ca şi cum ar fi intuit multitudinea ipostazelor tematice „deviaţio-niste", eruditul teoretician literar ne oferă următorul tablou de ansamblu: „Mecanismul fantastic «antirealist» constă [...] în alternarea sau combinarea a patru procedee: a) *Suprapunerea* sub toate formele şi pe toate planurile posibile [subiectobiect; perceputimaginat; spiritmaterie; viuinert (fabricat); normalanormal etc], de unde o serie nesfârşită de metamorfoze, combinaţii şi ambiguităţi; b) *Dilatarea* şi *comprimarea* perspectivelor şi proporţiilor, creatoare ale fantasticului apropierii şi distanţării, micro- şi macroscopiei, fenomenelor de miniaturizare sau gigantism, explorărilor în infinitul mare şi infinitul mic etc; c) *Intensificarea* observaţiei detaliilor, concretului, metodă care dă realităţii aspecte halucinante. [...]; d) *Multiplicarea* şi proliferarea obiectelor, precum în *Scaunele* lui Eugen Ionescu, ocuparea subită a spaţiului, prin invazia formelor materiei în «erupţie»".
De bună seamă, nu li se poate contesta reflecţiilor de mai sus ambiţia de a aborda temele fantastice într-o atotcuprinzătoare şi univer-sal-valabilă perspectivă sintetică. Şi totuşi, la o privire mai atentă, ies la iveală câteva slăbiciuni deloc secundare ale criteriului său de clasificare. Principalul cusur constă în reducerea posibilelor *situaţii* supranormale omologabile ca motive fantastice la stadiul unor simple *modalităţi* aflate la îndemâna scriitorului. Desigur, respectivele modalităţi (în număr de patru) sunt importante deoarece, între altele, par să confirme amintitul caracter „eretic" şi „deviaţionist" al temelor fantastice. îndeosebi temele aparţinătoare categoriei *mutaţiilor fantastice* par să corespundă criteriului propus de Adrian Marino. Insă unde vom găsi oare loc, urmându-i

procedeul, motivelor *interacţiunii* — în frunte cu ipostazele *influenţelor de tip magic* — sau celor ale *apariţiei* fantastice, de pildă, zeităţilor insolite, spec-trelor sau fiinţelor invizibile nedefinite?
Pe de altă parte, examinând lucid tabloul său sintetic, observăm că, de fapt, aria ultimelor trei compartimente coincide, la drept vorbind, cu cea a primului. într-adevăr, ce sunt în ultimă instanţă *„dilatarea* şi *comprimarea* perspectivelor", intermediate uneori de *„intensificarea* observaţiilor" ori de *‚nultiplicarea* şi proliferarea obiectelor", dacă nu nişte *„suprapuneri"* (primul său compartiment) ale obiectelor peste imaginea lor desfigurată ori reluată halucinant? Recunoscând utilitatea insistenţei asupra „suprapunerilor sub toate formele posibile" — profitabilă în mare măsură şi şcolilor plastice ce sfidează verosimilul: de la expresionism la abstracţionism —, să admitem totodată relevanţa destul de limitată a acestui sistem de compartimentare tematică.
Nu mai utile se dovedesc cele peste 60 de pagini pe care Tzvetan Todorov le consacră problematicii în a sa mult invocată *Introducere în literatura fantastică.* Iar aceasta pentru că, în ciuda savantelor delimitări metodologice introductive, modurile sale efective de rezolvare a problemei sunt din nou cel puţin discutabile.
Să precizăm mai întâi că Todorov propune două mari categorii de motive, anume: „Temele eului" şi „Temele tuului". în prima grupă s-ar înscrie — cu preţul amalgamării de către teoretician a motivelor fantastice cu cele feerice (căci primele exemple todoroviene enunţate sunt preluate din O *mie şi una de nopţi)* — următoarele teme: metamorfozele supranaturale; cauzalitatea imaginară sau pandeterminismul; multiplicarea personalităţii; ruperea limitei dintre subiect şi obiect; în fine, transformarea timpului. Şi mai amendabilă decât impreciziunea acestor unităţi tematice este perspectiva defectologică (sau cam specioasă) pe care o dezvăluie alte teritorii puse sub sigla aceloraşi teme ale *eului* (de ce numai ale eului nu e prea clar): universul toxicomanilor, al psihopaţilor sau al copilului mic. Este evident că glosatorul tinde să acorde certificate de motive fantastice nevrozelor şi psihozelor, deci unor adjuvanţi ai genului. Aşijderi lipsite de o credibilitate suficientă sunt şi cele reunite sub genericul: *Temele tuului.* Sfera acestei reţele tematice ar cuprinde (iarăşi fără suficientă justificare): libidoul (dorinţa sexuală), cruzimea, vampirismul, într-un cuvânt, aria trăirilor frenetico-excesive. O dată mai mult, influenţa

psihanalizei lui Freud, atât de stăruitor resimţită îndeobşte de către demersurile critice ale veacului al XX-lea, îşi pune din plin pecetea, imprimând comentariului o caracteristică nuanţă medicală, prea puţin prielnică unui sistem tematic eficient.
Iată de ce, întreprinzând în 1975 prima sinteză a *Probei fantastice româneşti,* m-am văzut obligat să purced la alcătuirea unui repertoriu de motive fantastice credibile şi cât mai larg acceptabile. Se pare că demersul n-a fost unul lipsit de utilitate de vreme ce, după patru ani, în *les chefs-d'oeuvre de la litterature fantastique,* Louis Vax aprecia catalogul tematic întâlnit în rezumatul francez al cercetării mele drept „clasificarea cea mai meticuloasă a literaturii fantastice scrise" (p. 42). Ceea ce, obiectiv vorbind, să recunoaştem că nu e puţin lucru.
Abordând deci fondul problematicii, voi preciza că modalitatea pe care înţeleg şi astăzi s-o propun se întemeiază — conform formulei iniţiale a definiţiei — pe realitatea ontologică a evenimentului socotit fantastic, iar nu pe inserţia unor adjuvanţi sau agenţi ai aventurii supranaturale. Aşadar, nu va fi vorba de condiţiile propice ale experienţei supranormale, nici de natura simţămintelor personajelor experimentatoare, ci de resorturile care

răstoarnă, răscolesc sau scurtcircuitează relaţiile dintre fizic şi metafizic, dintre normal şi supranormal. Tocmai fiindcă iau în serios criteriul acesta, înţeleg astăzi să renunţ, spre exemplu, la tema *transfigurării infernale a ambianţei,* plasată printre *mutaţiile fantastice* în exegeza mea din 1975. Pricina o specificasem de altfel încă de atunci într-o notă de subsol în care arătam că respectivul motiv e unul „de expresie *bifară* (comple-mentar-fantastic), mai adesea având menirea de a pregăti atmosfera, de a anunţa adevărata aventură suprareală, ori constituindu-se, dimpotrivă, ca un efect, ca un rezultat al unor trăiri ca: tortura, solitudinea sau claustrarea. Or, deoarece îndeplineşte doar acest rol de adjuvant al suprarealului — precedându-l, potenţându-l sau succedându-l -, respectiva „transfigurare infernală" nu merita, recunosc astăzi, menţionată ca motiv fantastic, — exegeza de faţa asumându-şi obligaţia de a o abandona. Nu e de altfel aceasta singura diferenţă dintre catalogul mai vechi şi cel nou al motivelor. O altă modificare rezidă în completarea pe alocuri a temelor — mai ales în zona *interacţiunilor* fantastice - cu o sumă de fenomene sau experienţe

„exotice", cum denumesc exploratorii paranormalului evenimentele interferenţe cu extranaturalul ori chiar cu miraculosul. (Semnalez în această direcţie *De la normal la paranormal,* ediţia a Ii-a revăzută, de Adrian Pătruţ, Editura Dacia, 1993.) Mi s-a părut adecvată consemnarea acestor surse tematice exploatate beletristic sau doar virtuale în exegeza de faţă care nu contestă realitatea experienţelor para-fireşti. De ce n-ar figura *clarviziunea* fantastică a lui Swedenborg, istoriceşte consemnată, alături de ilustraţia sa literară din *Poveste complet absurdă,* de Giovanni Papini, şi tot astfel de ce n-ar fi amintit cazul stafiei înregistrate ca reală în *Scrisoarea către Sura* a lui Plinius cel Tânăr alături de frecventele ilustraţii epice anglo-saxone ale temei, mai ales că, antică fiind, semnalarea nu poate fi pusă pe seama vreunei mode literare.

Rămâne apoi problema priorităţii unei teme sau alteia ţinând seama de faptul că naraţiunile fantastice conţin adeseori nu o temă, ci o înlănţuire de motive fantastice. Spre exemplu, în *Ceasul lui John tartine,* de Ambrose Bierce, tema centrală pare a da câştig de cauză respectivului obiect titular care ne conduce, asociativ, în final, spre revelaţia identităţii palingenezice a reincarnării străbunicului în nepot (situaţia din *Upitoarea* lui V. Voiculescu). In acelaşi timp, drama se declanşează circumstanţial doar la o anumită oră a nopţii, ceea ce ne îndreaptă spre *data, ora* sau *numărul fatidic.* Care dintre cele trei motive e prioritar? Dificil de optat, astfel că de astă dată ne-am îngăduit luxul — anevoie permisibil în genere — de a le înregistra pe toate trei.

Sub auspiciile aceluiaşi criteriu al resorturilor efective suprafireşti, am renunţat să mai acord deplină autonomie tematică unei situaţii de felul *rătăcirii nefireşti* (al *goanei bezmetice,* uneori). îndeobşte, astfel de episoade survin ca nişte spectaculoşi auxiliari parafantastici, alăturându-se sau substituindu-se motivului fantastic propriu-zis. Astfel, de exemplu, rătăcirea lui Fănică în L2 *hanul lui Mânjoală,* de I.L. Caragiale, ori cea a naratorului din *Aranca, stima lacurilor,* de Cezar Petrescu, se datorează vrăjii hangiţei, respectiv metafizicei năzuinţe a răposatei domnişoare Kemeny de a avea un mormânt creştinesc. Mobilurile din urmă configurează deci osatura respectivelor teme supranormale. Abia rătăcirea fabuloasă a eroului din *Peter Rxgg, dispărutul,* de W. Austin, aflat sub puterea unui „miraj" enigmatic, rămas până la sfârşit neexplicitat, ar putea eventual constitui el însuşi o entitate tematică autonomă a genului.

Aruncând o ochire sintetică asupra domeniului, propun să admitem că departamentele ansamblului motivelor fantastice sunt în număr de trei: A. *Interacţiunile* sau conexiunile suprafireşti; B. *Mutaţiile* sau devenirile supranormale şi C. *Apariţiile* sau ivirile inexplicabile. în funcţie de aceste compartimente, înfăţişez în cele ce urmează

Tabloul tematicii genului

INTERACŢIUNILE FANTASTICE

?MQfluenţeIe de tip magic

1. *Vraja; farmecul* ■ :-a (fascinaţia erotică; descântecul; în genere, magia albă sau

■' - "» neagră)

A Exemplificări: *Păianjenul,* de H.H. Ewers; *lut hanul lui Mânjoală,* de I.L. Caragiale; *în pădurea Cotosmanei,* de Gala *Uio:* Galaction; *Şarpele,* de Mircea Eliade; *Iubire magică* şi

îŞii *Sakuntala,* de V. Voiculescu.

*;:it * 2. Magnetismul animal; hipnoza*

ia; (influenţa magnetizorilor asupra subiecţilor lor prin in-termediul „paselor" adormitoare) •x *Magnetiorul,* de E.T.A. Hoffmann; *Magnetism* şi episodul verişoarei naratorului din *Le Horla,* de Guy de Maupassant *i*

3. *Demonstraţia magică* q (prestidigitaţia, iluzionismul)

Sf Episodul reprezentaţiei Doftorului din *Pe strada Mântuleasa,*

J de Eliade; respectiv, spectacolul de magie neagră dat de Fa-

"j;; got-Koroviev pe scena Teatrului de varietăţi moscovit în *Maestrul şi Margareta,* de Mihail Bulgakov

4. *Solomonia*

(citirea zodiilor; influenţa magică asupra fiinţelor necuvântătoare; prevestirea şi stăpânirea fenomenelor atmosferice) i.. îndeletnicirea zodierului din *balaurul* şi a pădurarului Pece-
A neaga din *Nopţile de Sântnene,* de M. Sadoveanu; *în mijlocul lu-
pilor şi Ultimul Berevoi,* de V. Voiculescu

5. Alchimia ■'■.

(tentativa de transmutaţie, prin intermediul „pietrei filosofa-le", a metalelor)

„Studiul filosofic" de caz; *Căutarea absolutului,* de H. de Balzac; *Jupanul care făcea aur,* de Adrian Maniu

(Puţinătatea exemplelor se explică prin vechimea sedimentată a acestei onorabile discipline, în vreme ce proza fantastică e atrasă, cum am mai spus, de experienţele „eretice", situate în afara traseelor bătătorite.)

6. *Telekinea*

(capacitatea de a imprima, la mică distanţă, prin concentrare psihică, mişcarea unor corpuri; levitaţia; îndoirea metalelor - *metal-bendin*

însuşirea protagonistului din *Schimnicul,* de V. Voiculescu;
episodul plutirii în aer a florii din *Floarea din prăpastie,* de Al. Philippide

7. *Psihokineia* (unor experienţe particulare)

(psihofotografia = fotografia generată de psihic; psihofonia (conceptofonia) = manifestările acustice produse de conştiinţă; fenomenul Poltergeist („spirit gălăgios") = sunetele inexplicabile; deplasarea turbulentă a obiectelor sub influenţa unui agent)

Zgomotele înfiorătoare produse de mersul bătrânului avocat Coppelius în *Omul de nisip,* de E.T.A. Hoffmann

(Cele 68 de fotografii paranormale obţinute între 1893 şi 1896 de către B.P. Hasdeu la Câmpina; experienţele începute în 1959 de regizorul suedez Friedrich Jurgenson; cazul Eleonorei Zugun din satul bucovinean Talpa, adoptată de o contesă austriacă pentru că, prin 1925, prezenţa ei făcea obiectele să zboare imprevizibil)

B. *Mesajele supranotmale (de substanţă Bzică sau metafizică)*

8. *Tekpatia*

(comunicarea transmentală: spontană sau experimentală, acţionată asupra stării de veghe sau viselor; de la om la om sau de la om la animal)

(Cazul real al receptării experimentale de către un subiect în 1915 a ordinului telepatic dat de Freud vizând trei fire de pâr din barba lui... Einstein; respectiv, cel al unui câine-lup pus tot astfel să caute un obiect în altă încăpere şi să apese clapele pianului) i

9. *Mesajul spiritist*

(transcomunicarea, mijlocită de un medium, cu spiritele unor persoane defuncte)

Episodul şedinţei spiritiste evocat în *Floarea din prăpastie,* de Al Philippide

(Experienţele iniţiate sau asistate de Victor Hugo, B.P. Hasdeu - ambii greu încercaţi ca părinţi de pierderea fiicelor lor — şi Arthur Conan Doyle; ultimul, în colaborare cu marele *medium* american Arthur Ford)

C. ***Anticipaţiile fantastice***

10. *Visul prevestitor (fatidic sau simbolic)*

Minele din Falun, de E.T.A. Hoffmann; *Semnul,* de Villiers de l'Isle Adam; episodul visului mamei din *Moartea lui Halpin Frqyser,* de Ambrose Bierce; *Ursita,* de Pavel Dan; bineînţeles, tema poate fi întâlnită şi în zonele celui mai ferm realism; vezi, bunăoară, visul funest al protagonistei în finalul
ftdf *Anei Karenina,* de L.N. Tolstoi

' Mv (Cazul real al visului anticipativ asupra morţii sale iminente trăit în martie 1865 de Abraham Lincoln; respectiv, cel al lui MarkTwain, confirmat aşijderi, asupra morţii fratelui său)

.-•.mi 11. *Precogniţia*

(revelaţia supranormală a viitorului; viziunea profetică; semnul prevestitor; presimţirea)

Semnalizatorul, de Charles Dickens; *Viziunea lui Carol al Xl-lea,* de Prosper Merime; *Gloria Constantini,* de Gala Galaction; *Semn rău,* de V. Beneş

(multitudinea „semnelor" înregistrate de analele antice; prezicerea, adeverită, a lui Rasputin privind viitorul său şi al familiei ţarului; cazul viziunii profetice din 1952 asupra asasinării lui John Kennedy şi cea din 1968 prevestitoare a

•'IO!
«ic

atentatului iminent asupra lui Robert Kennedy, ambele avute de aceeaşi Jeane Dixon)
12. *Predestinarea*
(descifrarea sau impunerea ursitei; credinţa în puterea binecuvântării sau a blestemului)
Pretextul romanului *Giţy Mannering sau Astrologul,* de Walter Scott; *Golia,* de Ionel Teodoreanu
D. *Consemnul latenţelor neprielnice şi al marilor ispite funeste*
13. *Natura ca instanţă morală insolită*
(consecinţa „greşelii"; apăsarea păcatului)
Eckbert cel blond, de L. Tieck; *LMCUI rău,* de V. Voiculescu
14. *Fiinţa nefastă*
(piaza rea; deochiul)
Jettatura, de Th. Gautier; L *conac,* de I.L. Caragiale
15. Le•*cui nefast*
(castelul sau conacul, moara, iazul, hanul, farul) *Ines de las Sierras,* de Charles Nodier; *Asediul casei roşii,* de J. Sheridan le Fanu; *Prăbuşirea casei Usher,* de E.A. Poe; *Moara lui Călifar* şi *Gloria Constantini,* de Gala Galaction; *Farul,* de A.E. Baconsky
16. *Data, ora, numărul fatidic*
Venus din Iile, de Merime; *Ceasul lui John Bartine,* de Ambrose Bierce; *Sfântul Andrei,* de Nicu Gane; *Doamna străină,* de Laurenţiu Fulga
17. *Comoara necurată* (aducătoare de nenorociri)
Minele din Falun, de E.T.A. Hoffmann; *Vâlva băilor, Comoara,* de Ion Agârbiceanu; *Gloria Constantini,* de Gala Galaction
18. *Instrumentul miraculos* (aducător de putere sau fericire necurată)
(elixirul, talismanul, semnul sau cuvântul magic, piatra filosofală ş.a.)
Elixirele diavolului, de E.T.A. Hoffmann; *Elixirul de viaţă lungă* şi *Pielea de sagri,* de H. de Balzac; *Mandragora,* de Jean Lorrain; *lba de maimuţă,* de W.W. Jacobs; *Sărmanul Dionis,* •'■ de M. Eminescu (invocarea „semnului" sau „numărului arab") 76
19. *Pactul cu diavolul*
Călugărul, de M.G. Lewis; *Melmoth Rătăcitorul,* de Ch. R. Maturin; *Manuscris găsit la Saragosa,* de Jan Potocki (invitaţia adresată de prinţul întunericului lui Blas Hervas de a semna cu sânge clasicul pact diabolic); *Nemaipomenita poveste a lui Peter Schlemihl, de* A. von Chamisso; în variantă parodică: *Bon-bon, 1* de E.A. Poe şi *Omul care şi-a vândut tristeţea,* de Oscar Lemnaru
20. *Tema marelui Secret interzis*
'■■ (ambiţia luciferică de cunoaştere şi putere absolută; mitul fructului oprit)
Domeniu interes, de Ph. Macdonald; *Artharotb sau vizitatorul* Jfi* *nocturn,* de M. Jouhandeau; episodic: *Sărmanul Dionis,* de M. Eminescu şi *Domnişoara Christina,* de M. Eliade
E. *Ipostazele clarviziunii supranormale*
21. *Clarviziunea fantastică*
-in (revelaţia vizionară simultană a unor evenimente sau reali-
SA taţi inaccesibile fizic din pricina distanţelor mari sau a para-
V0*-' vanului unor obiecte opace)
Poveste complet absurdă, de Giovanni Papini (Cazul real din 1759 al vestirii marelui incendiu izbucnit la Stockholm de către Swedenborg aflat tocmai la Goteborg; *s experienţele de descifrare a textului unor scrisori aflate în ") plicuri sigilate nedeschise)
22. *Retrocogniţia clarvăzătoare sau psihometria*
(revelaţia suprafirească retrospectivă obţinută cu ajutorul unui *inductor,* adică a unui obiect asociat — parte a corpului sau lucru aparţinător — persoanei-ţintă)
Ceasul lui John Bartine, de Ambrose Bierce
(Viziunea naufragiului pachebotului „Lusitania" avută în *' 1921 de mexicanca Măria Reyes, aflată în stare de hipnoză, prin intermediul unor scrisori introduse într-o sticlă de către
s!:! una dintre victimele scufundării vasului. Tot astfel, graţie
"' unei fotografii şi a unei scrisori, olandezul Gerard Croiset
:l*! din Utrecht localizează trupul unui copil german dispărut

fără urmă de acasă)

23. *Paradiagnoa*
(detectarea clarvăzătoare a unei boli la distanţă) (cazurile reale, larg mediatizate, ale diagnosticelor şi vindecărilor stupefiante săvârşite începând din 1901 de către taumaturgul american Edgar Cayce, 1877-l945, fost fotograf)
MUTAŢIILE FANTASTICE
F. ***Mutaţiile suprafireşti în spaţiu***
24. *Călătoria miraculoasă* (în pofida legilor fizice)
Sărmanul Dionis, de M. Eminescu; călătoria perpetuă, fabuloasă din *Peter Rugg, dispărutul,* de William Austin; zborul pe un fel de mătură al Margaretei deasupra Rusiei în *Maestrul şi Margareta,* de Mihail Bulgakov
25. *Descinderea pe „tărâmul celălalt"*
In descendenţa călătoriilor ritualice ale lui Ulise sau Eneas în lumea umbrelor din *Odiseea* lui Homer şi *Eneida* lui Vergilius, *Secretul doctorului Honigberger,* de M. Eliade şi *Copil schimbat,* de Pavel Dan
26. *Ubicuitatea*
(dispersia miraculoasă a prezenţei)
Dragostea cu sila a profesorului Guildea (How Lave came to Professor Guildea), de R.S. Hichens; *De vorbă cu necuratul,* de Ion Minulescu
27. *Rătăcirea nefirească*
Peter Rugg, dispărutul, de William Austin
G. ***Mutaţiile suprafireşti în timp***
28. *Reincarnarea saupalingeneşia*
(din *ff.palin* = din nou *şigenesis* = generaţie; metempsihoză = deplasarea sufletului)
Avatarii faraonului Tlă, de M. Eminescu; coagulantul tematic al succesiunilor narative din *Adam si Eva,* de Iiviu Rebreanu; revelaţiile finale sugerate de *Ceasul lui John Bartine,* de A. Bierce - şi *Lipitoarea* lui V. Voiculescu

29. *Descinderea într-un timp revolut*
Arria Marcella - Amintire din Pompei, de Th. Gautier; *Nopţi la* "*■ t" *Serampore,* de M. Eliade; *Lipitoarea,* de V. Voiculescu
30. *Oprirea timpului*
«?■• *Peter Rugg, dispărutul,* de W. Austin; *La ţigănci,* de M. Eliade
H. *Transferurile şi substituirile supranormale ale identităţii*
31. *Tema dublului sau a „celuilalt'*
Elixirele diavolului, de E.T.A. Hoffmann; *William Wilson,* de E.A. Poe; prin operaţie magică: *Avatar,* de Th. Gautier şi *Straniul ca al dr. Jekyll şi al lui Mister Hjde,* de R.L. Steven-
'£ son; *Prietenii prietenilor* şi *Thejollj Corner* (în româneşte apărut sub titlul *Urmărirea),* de Henry James; *Omul din vis,* de Cezar
sn. Petrescu
'a 32. *Dedublareafantastică: om-propria umbră*
Sărmanul Dionis şi *Umbra mea,* de M. Eminescu; ca pretext al unui caz moral: *Omul care şi-agăsit umbra,* de Cezar Petrescu;
Omul şi umbra, de Oscar Lemnaru
33. *Echivalenţa şocantă om-animal*
' '= (fată-peşte = geniu elementar; om-lup = pricolici; om-urs; om-peşte, om-şarpe)
« *Undine,* de Fr. La Motte-Fouque; *Lokis,* de Pr. Merime;
■■ «* *Schimnicul, în mijlocul lupilor, Pescarul Amin* şi *Lostriţa,* de V. Voiculescu; *Şarpele,* de M. Eliade
34. *însufleţirea mijloacelor de reflectare*
(păpuşă, manechin, robot, tablou, statuie, mască ş.a.) ■" '■ *Omul de nisip,* de E.T.A. Hoffmann; episodul istoriei comandorului de Toralva din *Manuscris găsit la Saragosa,* de Jan Potocki; *Venus din Iile,* de Pr. Merime; *Păpuşa,* de Algernon Blackwood; *Aranca, ştima lacurilor* şi *Baletul mecanic,* de Cezar • "A Petrescu; *Masca,* de Oscar Lemnaru
35. *însufleţirea altor obiecte*
(ibricul, vioara, cravata, ceasornicul)
Ibricul de cafea, de Th. Gautier; *Copca Râdvanului,* de Gala Galaction; *Cravata albă,* de Ion Minulescu;

Ceasornicul din turn, de Oscar Lemnaru

I. ***Alte deveniri supranormale ale omenescului***
36. Amalgamarea visului şi realităţii
(intervertirea oniricului cu starea de veghe, temă distinctă în raport cu visul prevestitor)
Urciorul de aur, de E.T.A. Hoffmann; *Io,* de Oliver Onions; *Domnişoara Christina,* de M. Eliade
37. *Amalgamarea vieţii si morţii*
(experienţa cataleptică)
Adevărul asupra calului domnului Valdemar, de E.A. Poe; *Moarta îndrăgostită,* de Th. Gautier
38. *Metamorfozagerontologică*
(îmbătrânirea subită ca prin farmec; devenirea hidoasă; circumstanţă corelată uneori experienţei contrare) *Experienţa doctorului Heidegger,* de Nathaniel Hawthorne; *Ochelarii*, de E.A. Poe; *Iubire magică,* de V. Voiculescu; episodic în *Farul,* de A.E. Baconsky
39. *Longevitatea nefirească*
(moartea amânată dincolo de barierele biologice obişnuite; mitul lui Ahasverus)
Figura minerului bătrân şi a legendarului Torbem din *Minele din Falun,* de E.T.A. Hoffmann; *Melmoth Rătăcitorul,* de Ch.R. Maturin; *Peter Rugg, dispărutul,* de W. Austin; *Moara lui Călifar* şi *Andrei Hoţul,* de Gala Galaction; *Moarte amânată,* de V. Voiculescu
40. *Devenirea macro-antropologică* ,
(creşterea anormală)
Femeia uriaşă, de Pedro A. de Alarcon; *Un om mare,* de M. Eliade
41. *Metamorfoza micro-antropologică*
(omul pigmeu)
Piticul, zis si Cinabru, de E.T.A. Hoffmann; episodic, în *Aureola neagră,* de A.E. Baconsky
42. Emanciparea para-biologică a organelor sau funcţiilor vitale
(mâna, ochii, nasul, inima, memoria ş.a.)

I

Elixirul de viaţă lungă, de H. de Balzac; *Mâna vrăjită,* de G. de Nerval; *Mâna,* de Guy de Maupassant; *Ochiul cu două pupile,* de V. Papilian; *Omul cu inima de aur,* de Ion Minulescu
*' 43. învierea din morţi
'3r: *Povestea unui student german,* de Washington Irving; *Vera,* de Villiers de l'Isle Adam; *Viscolul,* de V. Voiculescu 44. *Dispariţia fantastică*
(inexplicabilă sau misterioasă)
*'A Pierderea umbrei în *Nemaipomenita poveste a lui Peter Schlemihl,*
"■*•* de A. von Chamisso; *Domeniu interzis,* de Ph. Macdonald; *Scamatorie,* de Richard Matheson; descinderea în Shambala din *Secretul doctorului Honigberger,* de M. Eliade; *Aureola neagră,* de A.E. Baconsky
APARIŢIILE FANTASTICE
J. *Apariţiile demonologice*
45. *Finalitatea ambigua a ivirii diavolului*
Diavolul îndrăgostit, de Jacques Cazotte; episodul apariţiei lui Don Belial de Gehenna în *Manuscris găsit la Saragosa,* de J. Potocki; evoluţia lui Woland şi a ciracilor săi în *Maestrul şi Margareta,* de M. Bulgakov; *Şarpele, de* M. Eliade
46. *Ivirea malefică a diavolului*
Onufrius, de Th. Gautier; *Copil schimbat,* de Pavel Dan **K. *Apariţiile tanatologice***
47. *Stafia* (spectrul)
Asediul casei roşii, de J. Sheridan le Fanu; *Semnalizatorul,* de Ch. Dickens; *Inimi pierdute,* de Montague Rhodes James; *The Tuni of the Screw* şi *Sir Edmund Orme,* de Henry James; *Arama, ştima lacurilor,* de Cezar Petrescu

(Cazul fantomei semnalate ca reală de către scriitorul latin Plinius cel Tânăr în Scrisoarea către Sura, VII, 27)
48. *Strigoiul* (vampirul)
Dracula, de Bram Stoker; *Domnişoara Christina,* de M. **Eliade**

L. ***Alte apariţii supranaturale***
49. *Irupţia unei zeităţi insolite*
(zeu, geniu, regină sau duh al minelor; vietate totemică) *Minele din Falun,* de E.T.A. Hoffmann; *Astharoth sau vizitatorul nocturn,* de M. Jouhandeau; *Cântăreaţa,* de Maurice Renard; *balaurul,* de M. Sadoveanu; *Duhul băilor,* de I. Agârbiceanu; *Pescarul Amin,* de V. Voiculescu
50. *Intruziunea unei fiinţe invizibile, nedefinite*
Lje Horla, de Guy de Maupassant; *Dragostea cu sila a Profesorului Guildea,* de R.S. Hichens; postura dintâi a eroinei titulare în *Domnişoara Christina,* de M. Eliade

-------------------*EXPERIENŢE ŞI FORMULE DISTINCTIVE*

W

" '„ ' ■" *tw,* **»,'"«,!?
' J.
«ft»
.• ■ i„ ., i ii
* *4*
■i 'ti i

MIRIFICUL LEGENDAR ŞI FABULOSUL

Minele din Falun, **de E.T A. Hofîmann**

Se ştie că eroii de prim-plan ai basmelor sunt îndeobşte nişte tineri, zişi Feţi-Frumoşi în folclorul românesc, poleiţi cu toate harurile şi capabili, graţie destoiniciei şi bravurii lor ori alianţelor contractate cu fiinţele pe cât de umile, pe atât de utile ivite în drumul lor, să înfrângă toate adversităţile şi piedicile întâlnite. Tot nişte tineri răsfăţaţi din plin de calităţi fizice sau morale sunt şi protagoniştii mirificului legendar, adică ai poveştilor plasate într-o topografie recognoscibilă geografic, lipsiţi însă de invulnerabilitatea atotbiruitoare proprie eroilor adevăratului feeric.

Am numit implicit destinul epic al lui Elis Frobom, personajul central al admirabilei nuvele romantice hoffmanniene *Minele din Falun* (1818), una dintre cele două istorisiri selecţionate de Caillois în *Antologie du fantastique* să reprezinte literatura germană. Redusă la o singură frază, naraţiunea este istoria unui tânăr marinar suedez care sfârşeşte tragic după ce îmbrăţişează ocupaţia de miner la Falun, în pofida excelentelor sale şanse de a-şi găsi fericirea, precum şi un onorabil rost profesional. Iscusinţa exemplară a autorului constă în a întrepătrunde istoria aceasta plauzibilă în linii mari cu o bogată suită de revelaţii şi semne exterioare ori interioare, alcătuite din siluete umane stranii, apariţii şi dispariţii misterioase, vise prevestitoare, peisaje contrastante nemaivăzute, mutaţii fantastice ale proporţiilor ori întruchipări legendare ale unor fiinţe tutelare sau zeităţi locale. ., . . „,
, ,,

Menirea de a-i stârni singuraticului, „gravului şi taciturnului" Elis (ipostază tipologică caracteristică) interesul pentru „nobila îndeletnicire" de lucrător în subteran şi pentru „fabuloasele bogăţii" ale adâncurilor îi revine unui enigmatic miner bătrân întâlnit într-un han din Goethaborg. Ulterior, după ce va da curs sfaturilor lui, profetica apariţie îşi va potenţa nimbul suprafiresc ajungând să se identifice în faţa minţii himericului Elis Frobom cu uriaşul şi longevivul (de o sută de ani, zice-se) Torbern, întâlnit pe dealul Guffrisberg de lângă Falun, unde se află imensul puţ al minei, acea „gură căscată care părea că duce în iad". Evident, relieful acesta teratologic, izvoditor de spaimă, contrastează puternic cu luminoasele contururi feerice, întrezărite iniţial. Nu e de mirare că, simţind îngheţându-i sângele în vine, neliniştitul tânăr e cât p-aici să renunţe la iniţiativa de a se alătura „viermilor negri" ce se târăsc sub pământ. Intervine însă în acele momente un impuls al inimii, venit aşadar dinspre cursul suveran al vieţii verosimile: tânărul Elis o cunoaşte pe UUa, ferme- I cătoarea fiică a lui Pehrson Dahlsjo, aldermanul minerilor. De acum îna- § inte, hotărârea lui de a rămâne şi a îmbrăţişa noua meserie nu va

mai cunoaşte şovăiri. Mai trebuie amintit că decizia aceasta fusese încurajată mai înainte de alte două circumstanţe răscolitoare: mai întâi, pieirea în urmă cu trei luni a sărmanei lui mame nevoiaşe, ceea ce făcuse ca regretul şi remuşcarea să-l conducă spre gândul că viaţa lui de marinar fusese un „zbucium nebunesc şi nefolositor", „o faptă nelegiuită şi mârşavă", precum şi spre concluzia că „locul [...] său nu mai e pe lumea asta"; în al doilea rând, trăirea onirică prevestitoare încercată în cămăruţa de la han, deoarece nu mai avea un acoperiş al său sub care să se adăpostească. I se arătaseră atunci succesiv în vis portretele diafane a trei fiinţe feminine: „chipul sever al unei femei voinice" dezvăluite de interlocutorul bătrân al protagonistului a fi regina galeriilor minereşti, cel al mamei lui Elis trecute la cele veşnice şi apoi — nu fără o implicită sugestie psihanalitică *avânt la date* — cel al unei fete întâlnite întâmplător, care-i vorbise drăgăstos în ajun. E inutil a mai explica de ce noul gen literar plămădit în acest răstimp în Germania, după ce mai devreme fusese iniţiat de către romanul gotic englez, va fi denumit de către unii „fantasticul interior".

Deznodământul stă de asemenea sub impulsul oscilant al unui comandament echivoc: pe de o parte, pârghia unei intervenţii suprareale menite să justifice apartenenţa fantastică a acestui spaţiu epic, pe de alta,; 86
comportamentul himeric al protagonistului, vădind o dereglare psihotică. Versiunea dintâi, cea explicit suprafirească, în speţă, mirifico-legendară, rezidă în întâlnirea eroului, aflat singur în mină (aşadar, din nou răzleţit de camarazii săi) cu „umbra neagră" a aceluiaşi miner vârstnic cunoscut la Goethaborg. După ce îi flutură fostului său protejat ispita unui minunat şi accesibil „filon de «trap»", individul îl ceartă cu asprime pe Elis pentru a nu se fi arătat demn, zice el, de „prinţul metalelor", drept care îi meneşte ratarea căsătoriei cu Ulla Dahlsjo şi chiar pieirea, izbit de colţii stâncilor din fundul prăpăstiilor subterane. Ultimele acorduri narative adeveresc, din nefericire, cumplita prezicere, de astă dată (cum am mai observat) sub incidenţa *bybris-xAsÂ* unei excrescenţe caracterologice, anume himerica şi îndărătnica lui hotărâre de a pleca în chiar ziua cununiei ca să găsească, drept dar de nuntă, „almandina cu focurile ei roşii ca sângele pe luciul căreia e săpat horoscopul" mirilor. Epilogul conturează o acoladă frapantă peste prăpastia deschisă de scurgerea unui răstimp considerabil. Trupul lipsit de viaţă al lui Elis, parcă „pietrificat... într-un somn greu", deci bine conservat, va fi găsit după cincizeci de ani şi recunoscut de către o bunicuţă gârbovită, nimeni alta decât Ulla, logodnica lui de altădată, rămasă nemângâiată, al cărei chip marcat de trecerea anilor constrastează dureros cu trăsăturile păstrate tinereşti ale nefericitului şi uitatului Elis Frobom. Sfârşitul fulgerător, la câteva clipe după identificare, al Ullei îi proiectează pe cei doi miri de odinioară în legendă dimpreună cu minele din Falun, locul fatidic, predestinat a fi decorul iubirii lor tragice.

Arta lui Hoffmann constă în a îmbina în perimetrul unei nuvele (aptitudine probată cu aceeaşi putere de invenţie şi la scara unui roman în *Elixirele diavolului)* verosimilul cu supranaturalul. Fără a micşora interesul pentru miezul dramatic al succesiunii epice, naraţiunea evocă cu dinamism şi culoare o seamă de episoade, siluete şi detalii ca: descinderea în port a echipajului unei corăbii, *honsning-A,* adică sărbătoarea marinarilor reîntorşi acasă, apariţia fetei de moravuri uşoare, petrecerea veselă a minerilor din Falun, imaginea monstruoasă, sugerând o gură de infern, a puţului minei.

Deasupra tuturor acestor contururi ale verosimilului se întrezăreşte savantul mecanism de lansare a insidiilor şi conexiunilor supranaturale. Intre ele, partea leului îi revine *miraculosului legendar,* în speţă, tradiţiei

folclorice locale dedicate „puternicei regine" a adâncurilor sau lui Tolbern, minerul fabulos ce tutelează, zice-se, de peste o sută de ani exploatarea de la Falun. Totuşi, deşi izvorăsc din „basmele minerilor", precum remarcă fruntaşul lucrătorilor, Pehrson Dahlsjo, întruchipările acestea nu mai au ţinuta blajină, nedezminţit prielnică, a rubedeniilor Albei-ca-Zăpada. Intuind esenţa noului gen pe care-l inaugura în Germania, Ernst Theodor Amadeus Hoffmann suprapune frapant sau corelează revelator. Fantomaticul miner bătrân cunoscut în cârciuma din Goethaborg pare a se identifica mai târziu cu însuşi tenebrosul tutore al tagmei Torbem; chemarea reginei legendare spre frumuseţile mirifice ale galeriilor intră în opoziţie netă cu idealul de fericire conjugală oferit eroului de Ulla Dahlsjo; viziunea „meleagurilor paradisiace" e contestată antitetic în forul interior al protagonistului de imaginea de cavernă întunecată a subteranelor sau de cea de „viermi negri" târâtori sub pământ a minerilor.

Nu încape îndoială că însuşirile exemplare ale nuvelei datorează mult acestei subtile, irizate şi dense întrepătrunderi de tâlcuri demne de o autentică naraţiune fantastică.

Moara lui Călifar, de Gala Galaction _Lostriţa,_ de V. Voiculescu

Similitudinile tipologice şi de atmosferă dintre *Moara lui Călifar* (1902), de Gala Galaction ori *Lostriţa* (1947), de V. Voiculescu şi *Minele din Falun,* de Hoffmann sunt lesne de remarcat în pofida distanţei de timp care le separă apariţia. Toate trei se revendică de la mirificul legendar şi, drept urmare, pun o sumă de întâmplări supranaturale, situate în contingenţă cu nişte repere toponimice recognoscibile (Goethaborg şi Falun, cel situat între lacurile Run şi Warpann, la Hoffmann, ori malurile Bistriţei, de la Neagra şi Toance la Şiret, la Voiculescu), pe seama unor tineri mânaţi de nişte obsesii himerice sau de dorinţa normală de a se smulge sărăciei croindu-şi un alt rost în viaţă. Aspiranţi îndreptăţiţi la pri-copsire şi deplină împlinire individuală, cei trei voinici ajung finalmente sub stăpânirea unei fatalităţi funeste, nu întru totul străină însă de propria lor fire. Bineînţeles,

distanţa aceasta de la începutul promiţător la deznodământul tragic coincide cu transmiterea ştafetei dinspre feeric spre un

supranormal de esenţă fantastică, adică spre genul care acordă un rol de prim rang datelor temperamental-psihologice.
Totuşi, în ciuda asemănărilor semnalate, între povestirile autorilor români şi nuvela romanticului german subzistă nişte deosebiri importante de structură şi tonalitate, de natură să pună sub semnul întrebării exercitarea în cazul dat a vreunei influenţe nemijlocite. Faptul nu poate fi separat de adoptarea unui model epic mai degrabă folcloric de către Gala Galaction şi V. Voiculescu.
Numita filiaţie populară îşi dezvăluie natura în privinţa timbrului, precum şi a amplitudinii naraţiunilor celor doi autori români. Acestea nu mai sunt nişte nuvele (şi cu atât mai puţin romane) bizuite pe expansiunea şi multiplicarea episoadelor, ci nişte povestiri evocator-cronicăreşti de scurtă respiraţie. Drept urmare, atât Galaction, cât şi V. Voiculescu plasează întâmplările într-un vag şi fabulos timp imemorial. Moara lui Călifar, bunăoară, „sub învelişul ei cu streaşină de un stânjen ca un cap cu gânduri rele, sub o pălărie trasă peste ochi" era de găsit „în preajma unei păduri străvechi", aşa cum, aşijderea, solul unor „vremi uitate" era şi Călifar însuşi. Şi mânuirea motivului vechimii este prelungită până la acordurile terminale ale povestirii, când Călifar i se adresează cu o satisfacţie nefirească ucigaşului său iminent: „Ce pomană ţi-ai face! Sunt trei sute de ani de când port în oase o viaţă blestemată, şi sunt afurisit să nu pot să mor decât omorât".
Acelaşi „pariu" supranatural cu timpul de coloratură folclorică se reîntâlneşte în *Lostriţa.* De Ileana, fata-lostriţă - motiv raportabil strict tematic la *Undine* a lui Friedrich la Motte Fouque -, ca şi de mama ei, „numai un moşneag trecut de suta de ani îşi mai amintea" notează naratorul. Maniera lui V. Voiculescu, analoagă cu cea exteriorizată în urmă cu cincizeci de ani aproape de Gala Galaction, constă în adoptarea manifestă şi decorativă a credulităţii populare. Intenţia aceasta reiese şi din plasarea întâmplărilor de fiecare dată într-o lume stăpânită de puterea malefică a diavolului. Evident, nu e vorba de nişte accente demonologice romantico-filosofice, ci de postularea unei mentalităţi colective, pe cât de arhaice, pe atât de naive, al cărei consens credul, aşadar bun conducător de supranatural, atenuează inerent, aidoma basmelor, impactul irupţiei eventuale a inacceptabilului. De altfel, nu doar în zugrăvirea fundalului epic cei doi autori cochetează transparent cu tărâmul feericului. „Şi iată-l

pe Stoicea: boierit de Vodă, cinstit de o lume întreagă, iubit de nevastă [...], norocos în toate celea, ca în poveste!" notează, semnificativ, la un moment dat, Gala Galaction; iar V. Voiculescu nu pierde, de asemenea, prilejul de a cultiva motivul acesta al „poveştii" mirifice, asociindu-l, într-o sugestie fugitivă, faptului autentic: „i se arătase şi lui de câteva ori vestita lostriţă, nălucind prin bulboane, mlădie şi întru totul minunată, ca un peşte din *poveste.* Dar totuşi peşte adevărat" (s.m. S.P.D.). De altfel, autorul *hostriţei* revine în fraza terminală la categoria *minunatului* nepieritor al poveştilor — omologabilă vocabulei franceze *merveilkux* — închinându-i nişte accente cvasi-apologetice, mai presus de utilizarea termenului întrucâtva peiorativ de „scornituri": „Dar povestea lui Aliman a rămas vie şi mereu mlădioasă. Creşte şi se împodobeşte an de an cu noi adause şi alte scornituri după închipuirile oamenilor, jinduiţi de întâmplări dincolo de fire".
Din aceleaşi pricini expresive, natura demonică (şi păcătoasă, s-ar zice) a întruchipărilor legendare nu este dezvăluită aluziv în final (cum procedează Merime în referirea-i terminală la reverberaţiile neprielnice ale clopotului rezultat din topirea statuii), ci declarativ, iniţial, în limbajul unui creştin de rând care apelează preventiv la sinonimele tabuistice menite să atenueze răsfrângerile eventualelor puteri diavoleşti. Astfel, din povestioara lui Gala Galaction aflăm că dincolo de moară se întindea Căpriştea, „un pământ pietros, scorburos şi plin de mărăcini în care numai necuratul trăgea brazdă cu coarnele". Sub aceleaşi auspicii, coordonatele conflictului apar prefigurate, cu destulă precizie, de versiunea lor folclorică: „torcătoarele spuneau, înviind focul, că moş Călifar îşi vân-duse sufletul Satanei pentru nu ştiu câte veacuri de viaţă; că Ucigă-l-Crucea întinsese în iazul morii, sufletelor creştineşti, un laţ vrăjit; şi că morarul procopsea, cu bogăţiile cu care Diavolul ispiti pe Domnul Hristos, pe oricine le poftea şi venea ca să le ceară".
Deopotrivă de insistente sunt şi iniţialele acorduri expozitive *hostriţa* în a sublinia fibra demonică a fatalei „ştime viclene". Pentru a rid exista vreo îndoială în privinţa intoleranţei sale faţă de infiltraţiile SataneiJ naratorul voiculescian îl invocă de patru ori, numindu-l pe rând: „diavc Iul cu toată puiţa şi nagodele lui", „dracul din baltă [...] nelipsit dint oameni şi cel mai amăgitor", „Necuratul" izvoditor al unei „nagode înfăţişare de lostriţă" şi „peştele naibei". 90
Se înţelege că accentele acestea populare decorează atât începuturile, cât şi secvenţele mediane ale relatării propriu-zise, aţinându-se îndeaproape de firul acţiunii, ca în cuprinsul unui basm oral, depănat la o şezătoare, unde povestitorul nu are răgazul meandrelor unor amplificări, detalieri sau diversificări caracteristice beletristicii cu panaş. Chiar portretele eroilor principali vădesc drept urmare o concentrare lapidară, dublată de o rezonanţă cvasi-muzicală amintind tradiţionalele formule consacrate ale basmelor: Stoicea, de pildă, e „stejar în port, oţel

în braţ, isteţ cât vreai", iar moş Călifar — portretizat aşijderi printr-un triptic de atribute fizice — e „barbă sivă, sprâncene de muşchi uscat, nasul — cioc de cucu-vaie"; în sfârşit, în cealaltă povestire, „Aliman era frumos şi voinic. Nu ştia de frica nimănui. Cu atât mai puţin de a celor nevăzute şi neştiute".
Dar oare adecvarea la exigenţele genului de faţă a celor două scurte istorisiri? In privinţa aceasta trebuie să recunoaştem că factura lor cuminte, configurând nişte legende folclorice de vagă ţinută „cultă", nu este prea prielnică angrenajelor literaturii fantastice. In cazul *Aiorii lui Călifar,* miraculosul este atribuit apei adormitoare luate cu palmele din straniul iaz lipsit de unde şi aruncate în obraji. Urmarea vrăjii e marele „vis întârziat" de boierească pricopsire şi deplină realizare familială al flăcăului. Suprapunerea dintre vis şi starea de veghe e atât de profund trăită că trezirea şi revenirea la trista realitate lăsată în urmă devine un eveniment insuportabil, iar prin reacţie, tragic. Trebuie însă să recunoaştem că, bizuită doar pe atât, adică pe o experienţă onirică — fie ea şi deliberat provocată — şi pe o trezire inacceptabilă, anvergura fantastică a povestirii e destul de precară.
In schimb, cu toate că de o vrajă e vorba şi în *Lostrifa,* de astă dată invenţia suprareală se dovedeşte întrucâtva mai consistentă. Mai întâi, pentru că nu mai vizează doar un evanescent vis, ci un fapt de viaţă fabulos, anume întruparea unui geniu elementar autohton: fata-lostriţă. De existenţa ei are ştiinţă Aliman, flăcăul de pe Bistriţa, un alt personaj himeric — mai înrudit de bună seamă cu hoffmannianul Elis Frobom decât Stoicea — stăpânit de plăcerea voluptuoasă de a ţine în mâini şi a dez-tnierda fiinţa aceasta acvatică şi atras de poveştile despre „ştime schimbate în lostriţe". Cât priveşte firea mirificei vieţuitoare, V. Voiculescu reia laitmotivul viziunii sale naturiste preferate, existentă deci şi în celelalte povestiri ale sale, una de esenţă rousseau-istă, conformă dictonului latin

naturalia non sunt tmpia, dar şi în pledoariile implicite filo-animaliere ale unor mai noi şi cunoscute posturi TV anglo-saxone. Vieţuitoarea se va descoperi, drept urmare, pe cât de lacomă şi primejdioasă, pe atât de atră-gătoare: „Era prădalnică! Hulpavă de peşte, pe care-l înghiţea cu nemiluita. Dar mai ales nesătulă de carne de om, cărei ajunsese să-i ducă dorul. Şi, flămândă, se făcea din ce în ce mai îndrăzneaţă, mai frumoasă, mai ademenitoare". Specifică de asemenea şi altor istorisiri voiculesciene e şi ideea înrudită a efectului prielnic al contiguităţii cu fiinţele necuvântătoare. Aşadar, dacă în *Şarpele Aleodor* nici chiar şarpele, simbolul uzual al Is-pititorului, nu aduce ponoase casei pe lângă care se aciuiază, e de aşteptat ca împrejurarea să se dovedească nedezminţit prielnică în cazul ivirii unui peşte năzdrăvan (epitetul ce indică harurile supranaturale în cuprinsul basmelor româneşti). De aceea citim fără vreo urmă de surpriză următoarea subliniere a recitativului epic voiculescian: „Dimpotrivă, când i se arăta lostriţa îi mergea bine şi avea spor. Atunci prindea cu uşurinţă peşte mult şi apele i se supuneau ascultătoare, purtându-l lesnicioase încotro dorea".
Cunoscut fiind locul tematic proeminent pe care-l deţine magia la acest autor, e de aşteptat ca predilecţia să se confirme şi aici. într-adevăr, vraja nu mai constituie de astă dată doar o legendă supusă reiterării şi confirmării de către destinul protagonistului, ca în *Moara lui Călifar,* ci un ritual magic specific, desfăşurat sub tutela unui practicant profesionist al magiei. Solomonarul „descântător de peşti" cunoscut sus la munte într-un „sat sălbatec de pe Neagra" (toponimic menit să-i sugereze esenţa demonică a îndeletnicirilor) îl învaţă pe Aliman să alcătuiască „o lostriţa lucrată în lemn, aidoma de şuie şi de frumoasă" (întruchipare a cunoscutei legi magice a analogiei, pomenită şi de Lucian Blaga în *Despre gândirea magică),* iar apoi, după alte vrăji străvechi şi după descântecul „în care se lepăda de lumea lui Dumnezeu", să-i dea drumul în apele Bistriţei.
Consecinţa dintâi a demersului magic este, o dată mai mult, ieşirea naturii din matcă. Aidoma Dunării în *Pescarul Amin,* Bistriţa se revarsă şi, asemenea intrigii din romanul *Venea o moară pe Şiret,* aduce pe o sfărâmă-tură de plută o femeie tânără şi ispititoare. Ineditul faţă de invenţia epică sadoveniană rezidă în atributele de fire sălbatică, ba chiar de insolită apartenenţă la regnul ihtiologic al noii venite. Ochii ei — ni, se spune — „de chihlimbar verde-aurii cu strilici albaştri erau mari, rotunzi, dar reci ca de

sticlă. Şi dinţii [...] ascuţiţi ca la fiare". Aceleiaşi succesiuni de sugestii îi aparţin repeziciunea cu care se zbicesc straiele de pe ea, dar şi împrejurările că fata nu-şi cunoaşte numele, trebuind ca flăcăul s-o boteze Ileana, nici nu vrea să audă de rânduielile creştineşti ale cununiei. Reverberaţiile fabuloase ale legendei fetei-peşte îşi sporesc intensitatea prin prisma informaţiei că vremea când pentru eroul înlănţuit într-o dragoste fără seamăn „trecea ameţitoare, ca o Bistriţă umflată de fericiri" coincide cu reapariţia ostentativă a lostriţei, care „plutea în văzul tuturor de-a lungul apei".
In contrast cu finalul fericit al poveştilor obişnuite, deznodământul acestor basme legendare — care hrănesc epic adesea, în plan poetic, baladele — precipită din nou întâmplările în vâltoarea unei încheieri tragice. Fata-lostriţă, găsită după îndelungi căutări de către mama ei, e certată cu asprime pentru a-şi fi uitat familia şi convinsă printr-un fel de hipnoză („îi şopti în ureche nişte vorbe care parcă o adormiră") să dispară împreună cu ea. Desfăşurarea terminală pare să repete sfârşitul nuvelei *Minele din Falun,* de Hoffmann, mai exact episodul evadării plătite cu viaţa a mirelui de la propria-i nuntă de dragul obsesivei lui zeităţi subterane. Tot astfel, nemângâiat de pierderea iubitei lui fără seamăn, căutate de el zadarnic spre izvoarele Bistriţei şi Bistricioarelor, Aliman pare a se lăsa în cele din urmă „îmbrobodit" de o fată „îndrăzneaţă" s-o ia de nevastă. Insă în toiul praznicului nuntaşilor, un băiat aduce vestea reapariţiei lostriţei vrăjite „aici aproape, ieşită la liman sub coasta iadului [reiterata esenţă necurată

şi demonică a ştimei], unde stă lungită la soare, ca o domniţă". „Buimac de băutură", dar şi de un vis din ajun în care era cununat cu lostriţa de bătrânul vrăjitor de pe Neagra (altă sugestie aparent hoffmanniană: amalgamarea visului cu realitatea), Aliman lasă totul baltă şi aleargă „nebun" spre pierzania-i din viitura râului ieşit iarăşi din matcă.
Bineînţeles, aşa cum am mai spus în altă parte, evocarea poematică şi baladescă a legendei îşi menţine bruma de încărcătură autentic fantastică doar în măsura în care trama narativă nu va fi interpretată ca o istorisire „cu cheie", altfel spus, ca o ilustrare alegorică a eternei aspiraţii spre ideal. Oricât ar fi de ademenitoare, perspectiva analogico-parabolică trădează, aici şi oriunde, cerinţa fundamentală a genului de faţă.

***Peter Rugg, dispărutul,* de William Austin**
In creaţiile epice înainte comentate, naratorilor, şi îndeosebi celor doi autori români, le revenea rolul de rapsozi ai unor legende mirifice anteconstituite, dedicate unor tineri aspiranţi la bogăţie şi fericire, loviţi însă de un destin necruţător, în pofida luminoaselor lor calităţi fizico-mo-rale. Dimpotrivă, în această ciudată *Peter Rugg, the MissingMan* (1824), de William Austin (1778 — 1841), desfăşurarea nuvelistică pare mult mai ferm ancorată în contemporaneitatea verificabilă.
Mai întâi, naraţiunea apelează la obişnuitul procedeu modern expozitiv al mesajului epistolar. Respectivul pretext este atribuit lui *Jonathan Dunwell, din New York, către domnul Herman Krauft,* în primul capitol, iar apoi *Altei versiuni despre cele întâmplate cu Peter Rugg de Jonathan Dunwell,* în cel de-al doilea. Rezultă din această manevrare a persoanei întâi sporirea considerabilă a detaliilor aparţinătoare realului verosimil. Cititorul află astfel de o călătorie de afaceri la Boston, întâmplată nu în nişte neguroase vremuri imemoriale, ci în 1820, despre o deplasare prealabilă cu vaporul la Providence, iar apoi despre o continuare a drumului cu o trăsură de poştă, pe capră, lângă vizitiu. Tuturor acestor specificări de locuri şi evenimente iniţiale li se adaugă numeroase şi felurite alte denumiri sau întâmplări ca: Walpole, hanul din Polley, hotelul „Bennett" din Hartford, Newburyport, râul Connecticut, Concord, masacrul de la Boston din 1770, colinele de la New Hampshire, Rhode Island, cursele de cai de la Richmond, bariera de acciz de la Trenton, New Brunswick, fluviul Hudson, Philadelphia, New York, „binefăcătorii aburi ai căilor ferate şi canalelor", vânzarea la licitaţia finală a terenului casei lui Peter Rugg ş.a.
In pofida acestei aglomerări de toponimii şi de iniţiative de interes public, ce sugerează spiritul practic american, evenimentul extranatural nu întârzie să-şi facă, pe nepusă masă, apariţia. Toate se leagă de „apropierea celui care aduce ploaie", un bărbat însoţit de o fetiţă, fiica lui (Jenny pe nume), care obişnuieşte să treacă în goana mare într-o cabrioletă trasă de un cal mare, negru. Mai aflăm că „ploaia cu tunete şi fulgere" îl urmează pe acest etern rătăcit, precedată de un „nor ciudat" care creşte şi se îndeseşte, ba chiar, după părerea vizitiului trăsurii de poştă, „la fiecare fulger, în mijlocul norului, se putea zări limpede silueta" celor trei fiinţe nedespărţite.

Două sunt principalele atribute ale acestor „întâmplări stranii". Mai întâi, caracterul lor net *enigmatic,* inexplicabil, lipsit până şi de intenţia de a sugera existenţa vreunui iniţiator sau resort de dincolo de fire. In istoriile anterior comentate întâlniserăm relaţia de determinare supranor-mală dintre tinerii protagonişti şi zeităţile ori magicienii care-i ademenesc pe căile pierzaniei: Tolbern şi regina galeriilor la Hoffmann, morarul Călifar, la Gala Galaction, sau solomonarul de Dorna şi fata-lostriţă, la V. Voiculescu. Aici însă, în afara părerii aruncate în treacăt cum că „Dumnezeu însemnă pe câte-un om, în chip de pedeapsă", nu ni se spune aproape nimic despre pricina neîncetatelor călătorii ale lui Peter Rugg spre Boston, nici despre puterea lui de a aduce ploaie sau despre uluitoarea identitate cal-bou a animalului înhămat la cabrioleta neliniştitului bostonian. Supranaturalul coincide aşadar cu un *fabulos* ireductibil la obişnuitele *interacţiuni, mutaţii* şi *apariţii* proprii genului nostru, altfel spus, la uzualele ipostaze ale relaţiei dintre fizic şi metafizic. Lipsit până şi de codul, adică de reperele tărâmului basmelor — temei al înrudirii dintre poveştile mai multor popoare —, extrafirescul acesta anunţă modalitatea „liberă" de abordare a domeniului din *Un veac de singurătate,* de Gabriel Garda Mârquez sau din *IM ţigănci,* de Mircea Eliade.
Totuşi, cea de-a doua însuşire a acestei variante a fabulosului aminteşte mai mult feericul. E vorba de caracterul *repetitiv* al întâmplărilor şi episoadelor inexplicabile, atribut ce deosebeşte basmul de fantastic. Astfel, graţie recurenţei, înfăţişarea personajului de ins mereu „ud leoarcă şi tare obosit" e cunoscută în nord-estul Statelor Unite prin aceea că „furtuna nu-i iese niciodată înainte, ci vine în urma lui". Se mai ştie de asemenea că omul se deplasează întotdeauna cu cabrioleta trasă de un cal negru, gras (de o identitate bovină, ne revelează istorisirea ulterior), neobişnuit de sprinten în pofida scurgerii deceniilor (tăgăduire a timpului din tiou neexplicitată în vreun fel), că îi întreabă mereu pe cei întâlniţi încotro e Boston-ul sau cât mai e de mers până acolo (deşi el locuieşte chiar în acel oraş), şi că „nu se opreşte niciodată ca să mănânce, să bea ori să doarmă". Istorisirea configurează aşadar o sfidare fabuloasă a spaţiului şi biologiei. Din acest evantai de sugestii certate implicit şi cam ingenuu cu verosimilul nu lipseşte, în chip explicabil, ubicuitatea, adică dispersia prezenţei: Peter Rugg apare fantomatic (fără a provoca însă spaimă) nu numai pe şosele, dar, între două oraşe din Connecticut, e zărit „trecând în

galop peste câmp". Insă mai ales *repetabilitatea* nedezminţită, contestatară, a timpului, izvoditoare de necurmate apariţii şi dispariţii, se dovedeşte capabilă să proiecteze o spectaculoasă ieşire supranormală din matcă. Neliniştitul erou priveşte fără să recunoască, dar şi fără a pierde din când în când prilejul de a-şi arăta uimirea, bunăoară, faţă de schimbarea valorii unei monede englezeşti din 1649 (în *IM ţigănci,* Mircea Eliade va relua procedeul acesta al semnalizării trecerii timpului prin intermediul mutaţiei cursului banilor) ori faţă de schimbarea înfăţişării New York-ului, pe ca-re-l străbate purtându-l cu cabrioleta pe naratorul-martor Jonathan Dunwell. Culmea e că — drept faţă paradoxală a uimirii — însuşi Peter Rugg, cauzatorul aşteptatei mirări generale, îşi contemplă nemaiîntâlnitul destin invocând efectul unui act magic, cu alte cuvinte, făcând apel la străvechea optică a oamenilor simpli. Părând „a-şi pierde capul" în faţa unui Broadway newyorkez devenit o *terra incognita,* el îi spune lui Dunwell, temporarul său camarad de călătorie: „Nu există un asemenea loc în America de Nord. Toate astea sunt plăsmuirile unei vrăji. E un miraj străin de orice realitate".
E semnificativ de constatat că uimirea contemporanilor întâlniţi de Peter Rugg în drumurile sale, deşi reală şi firească, nu atinge totuşi o asemenea culminaţie paroxistică. Caii ciulesc urechile la apropierea neliniştitului călător, oamenii îl aţintesc cu tensiune sporită, dar „straniile întâmplări" nu duc această eventuală atitudine mefientă până la caracteristica „teamă superstiţioasă" provocată de nişte mesageri transcendenţi anevoie calificabili. Nici chiar nişte manifestări ale nemaiîntâlnitului cal-bou negru ca acelea de a „alerga tot atât de repede ca furtuna", de a apuca cu dinţii o barieră şi de a dispărea cu ea, ori de a arunca doi oameni de *peferry-boat* în fluviul Hudson printr-o lovitură cu capul nu au darul de a stârni vreo bulversare individuală mai profundă. Deşi naraţiunea beneficiază de un povestitor-martor de persoana întâi, acesta îşi asumă mai degrabă rolul de cronicar detaşat decât pe acela de spectator implicat şi cutremurat de relieful suprafiresc al tramei tematico-tipologice. Faptele se petrec la lumina zilei, ba chiar la drumul mare, iar prin repetiţie par menite să formeze şi să hrănească o notorietate legendară. Aşadar, nu una anteconstituită şi filtrată rapsodic, în tonuri poematice de baladă ca în *Moara lui Călifar* sau *Lostriţa,* ci zămislită în plină istorie modernă americană. Secvenţa finală, destinată să configureze deznodământul, 96

confirmă şi subliniază ambianţa aceasta de contact nestânjenit cu publicul larg. Episodul constă într-o licitaţie deschisă, la două luni după trecerea lui Peter Rugg prin New York, pe Middle Street din Boston pentru vânzarea terenului unde fusese ridicată casa personajului, între timp dărâmată. Fragmentul conţine mai întâi un „discurs frumos" al portărelului numit de Primărie să vândă proprietatea aparţinătoare, spune el, unei familii stinse, şi revenite drept urmare statului. în afara asigurărilor date virtualului câştigător în privinţa seriozităţii respectivului demers investi-ţionar, cuvântarea mai conţine câteva implicite încurajări de rigoare făcute posibililor cumpărători. Sunt elogiaţi atât fostul proprietar, cât şi locul pus la vânzare. Primul e proclamat „protectorul săracilor, bucuria familiilor şi admiraţia regilor", dar şi transpunându-i în registru mitologic faima de aducător de furtună şi capacitatea cvasi-jupiteriană de a opri tunetul şi a comanda fulgerului. Cel de-al doilea e menit să incite şi mai mult vibraţia simţămintelor emanate de patriotismul local. Terenul cu pricina, cuprins între străzile bostoniene Middle Street şi Anne Street, este, susţine el, tărâmul de baştină al unor preşedinţi, precum şi „leagănul independenţei americane", ba chiar începutul „emancipării lumii".
Să însemne oare accentele acestea politico-istorice indiciile drumului spre eventualul tâlc alegoric al nuvelei? Nici gând. Poanta finală în care mai apare o dată - acum la licitaţia propriilor bunuri - inevitabilul şi matusalemicul Peter Rugg readuce naraţiunea în albia motivului său central: meditaţia pe tema posibilei dislocări insolite a timpului. După ce se interesează pe un ton poruncitor de identitatea celui care-i dărâmase casa în lipsă şi de pricina numeroasei adunări de la poarta lui, Peter Rugg -trecut acum de o sută de ani, dar rămas neschimbat, ca şi năzdrăvanul său cal „ce nechează de trei ori, scuturându-şi hamurile de la zăbală până sub coadă" — vrea să ştie de ce nimeni dintre cei prezenţi (unii aparţinând unor familii cunoscute lui) nu-i adresează nici un cuvânt. „Oare totul nu-i decât un vis?" se întreabă el retoric. Şi adaugă: „Straniu lucru!" Replica finală vine, la modul obiectiv, să repună în drepturi dictonul virgilian *fugit irreparabile tempur.* „Aici nu-i nimic straniu în afară de dumneavoastră, domnule Rugg. Timpul, care nimiceşte şi reînnoieşte totul, v-a distrus casa şi ne-a adus aici. Aţi trăit mulţi ani într-un miraj".
Se înţelege că această rememorare a perspectivei raţionale nu e în stare să anuleze „mirajul", adică resorturile unui rar şi paradoxal *fabulos*
97

aflat în plină ecloziune şi expansiune, în pofida veleatului modern şi a j vocaţiei eminamente practice a ţării în care apare.

Câteva repere sintetice

A. *Mirificul kgendar de amplitudine nuvelistică* (Cf. *Minele din ¥ aluri)*

- Naraţiunile — nişte basme plasate într-o topografie recognoscibilă
- Protagonistul — un tânăr de poveste, sărman, vrednic să se pricopsească graţie însuşirilor sale fizico-morale superlative, însă subminat tragic de firea-i himerică şi contradictorie, vulnerabilă faţă de mesajele vocilor,

semnalelor şi revelaţiilor suprafireşti pe care le receptează
- îmbinarea reflexelor feericului cu trăirile răscolitoare; a paradisia-cului cu neurasteniile şi psihozele deformatoare ale realităţii, pe scurt, a mirificului legendar cu verosimilul
- Amploarea nuvelistică, bizuită pe cultivarea suprapunerilor antinomice caracteristice romantismului (şi implicit fantasticului dintotdeauna), precum şi pe efectele manevrării oniricului
B. *Mirificul legendar de ţinutăfoldorico-baladescă* (Cf. *Moara lui Călifar* şi *Lostriţa)*
- Plasarea întâmplărilor în nişte imemoriale vremi uitate, bune să justifice toate posibilităţile
- însuşirea formală a permeabilităţii folclorice faţă de miraculos. Impresia de afirmare „fără deliberare" a supranaturalului
- Reducţia epică la dimensiunile unor blajine istorioare „cronică-reşti", prea puţin pretenţioase
- Tonul rapsodic şi evocator al discursului epic, menit să celebreze liric şi muzical destinul acestor nefericiţi eroi de baladă, compara- J bili din nou ca înfăţişare şi înzestrare cu Feţii-Frumoşi ai basmelor, dar deosebiţi de aceia prin abruptul lor sfârşit tragic
C. *Fabulosul* (Cf. *Peter Rugg, dispărutul* şi *IM ţigănci)*
înlocuirea legendei revolute, anteconstituite, proprii *mirificului legendar* cu o alta contemporană, aflată în plină ecloziune şi expansiune 98

Irupţia „în plină zi" şi în plin ev modern, enigmatică şi inexplicabilă, *daci fabuloasă,* a supranaturalului
Absenţa obişnuitelor *interacţiuni, mutaţii* sau *apariţii* supranormalc, deci a consacratelor relaţii dintre fizic şi metafizic Caracterul repetitiv al întâmplărilor şi episoadelor inexplicabile raţional, amintind dinamica basmelor Largul ecou social al acestui fabulos
Absenţa reacţiei de descumpănire şi teamă caracteristică fantasticului tradiţional

FANTASTICUL SPAIMEI ŞI MORBIDEŢII
***Inimi pierdute,* de Montague Rhodes James**
Deşi discretă, maniera *Inimilor pierdute,* de M.R. James - una dintre cele şapte nuvele englezeşti selectate de Caillois în *Antologia...* sa - de a asimila sugestiile epice gotice e destul de distinctă. Nu vom întâlni aici abundenţa de situaţii inexplicabile din *Castelul din Otranto* (1764), de Horace Walpole, nici agresivitatea brutală a supranormalului din *Ambrosio, sau Călugărul* (1796), de Matthew Gregory Lewis, ci mai degrabă înclinaţia *Misterelor din Udolpho* (1794), de Ann Radcliffe spre clarobscur, freamăt ameninţător şi contraste romantice.
Şi totuşi, această *Lost Hearts,* apărută în volumul *Ghost Stories oj an Antiquaty* din 1904, oferă finalmente o viguroasă surpriză supranaturală, una cu atât mai neaşteptată cu cât i se datorează (aidoma intervenţiei dis-preţuitului Prâslea în basme) revanşei postume a unor bieţi copii abandonaţi de părinţii lor şi ajunşi victimele unui prefăcut şi crud căpcăun vârstnic.
Conflictul se bizuie aşadar pe o netă antiteză, proprie mai ales tă- 1 ramului feeric: pe de o parte, inocentul băiat de doisprezece ani Stephen Elliott, mai inofensiv şi decât orientalul Aladin în momentele când e lipsit de lampa-i fermecată, pe de alta, celibatarul, retrasul, „foarte ordonatul", austerul şi ascunsul domn Abney, aparent generosul amfitrion sistematic al copiilor fără căpătâi, beneficiar pe deasupra al amăgitoarelor aprecieri liniştitoare ale doamnei Bunch, femeia lui de serviciu.

în acest atât de inegal raport de forţe, un prim semnal pentru copil e mai întâi înfăţişarea castelului Aswarby, clasica aşezare gotică, de cărămidă roşie, sugerându-i dintru început noului venit „o nuanţă melancolică". Vine la rând, în acelaşi context al virtualităţilor îngrijorătoare, antecedentul generator de alarmă al informaţiei despre dispariţia suspectă a celor doi copii care l-au precedat pe Stephen, fapt pus, înşelător, de către doamna Bunch în seama iniţiativei lor neaşteptate de a o „şterge".
Pe acest fundal tipic gotic al insinuărilor potenţial tenebroase intervin mesajele ariei subconştientului şi inconştientului, întărite de revelaţiile învederate ale unor evenimente supranormale.
Prima experienţă interioară, întâmplată în chiar noaptea următoare discuţiei despre soarta celor doi copii, este una onirică: Stephen visează că vede, în albia unei băi părăsite de la capătul coridorului său, trupul unui copil demult decedat, cu mâinile împreunate strânse puternic în partea stângă a pieptului. Deşi verificarea ulterioară trezirii nu adevereşte imediat realitatea secvenţelor coşmarului, autentificarea retrogresiv metafizică a realităţii mesajului, de vis înzestrat cu virtuţile clarviziunii fantastice, se va produce totuşi. Intre timp, alte episoade îi jalonează anxietatea crescândă. Stephen, dar şi Mrs. Bunch remarcă rupturile de pe cămaşa de noapte a copilului, produse însă nu la voia întâmplării, ci din nou toate „în partea stângă a pieptului". Pe urmă, spre sfârşitul aceluiaşi martie 1812, într-o zi „cu vânt violent, care umplea casa şi parcul cu o agitaţie supranaturală" (se observă epitetul menit să pregătească atmosfera), Stephen păru să recunoască — drept viziune trăită aievea acum — un aerian „cortegiu de fiinţe nevăzute [...] încercând în zadar să se agate de-un obiect oarecare, ca să pună capăt zborului lor şi să ia din nou legătura cu lumea celor vii din care făcuseră parte odinioară".
E instructiv de observat că, în această conspiraţie transcendentă îndreptată împotriva unui nemernic aflat în viaţă

(raport moral vădit opus, cum vom vedea, celui întâlnit în *The Turn of the Screw* de celălalt James, Henry) nu lipseşte supranaturalul de coloratură legendară. Majordomul Parkes pretinde că ar fi putut auzi în pivniţă schimbul de cuvinte al şobolanilor dintr-un dulap, afirmaţie confirmată, susţine el, de credinţa lucrătorilor şantierului maritim (invocare a unei tradiţii folclorice) în existenţa şobolanilor vorbitori.

Spre a nu lăsa naraţiunea să se piardă în hăţişul unor percepţii şi reprezentări strict subiective, M.R. James — justificând titlul *Povestiri cu stafii ale unui anticar* dat volumului aferent — îşi asumă meticulozitatea scrupulelor unui istoric menite să semnaleze realitatea incontestabilă. în acest sens, succesiunea narativă, plasată intenţionat cu un secol în urmă, adică în anii de înflorire a romanului gotic englez, este pusă sub auspiciile unor aparente jaloane istorice: „Pe cât ştiu, să fi fost prin septembrie 1811 când s-a oprit un poştalion în faţa castelului din Aswarby, în inima Lincolnshire-ului"; sau „Astea se petreceau într-o vineri din luna martie 1812"; sau: (urmează data evenimentelor ce duc conflictul la culminaţie): „Iată-ne acum ajunşi la 24 martie 1812". In prelungirea acestor accente vag istoriografice, fragmentul de jurnal reprodus în partea finală a povestirii marchează autodemascarea tenebrosului Abney o dată cu dezvăluirea naturii îndeletnicirilor lui. S-ar spune că individul râvneşte să dobândească nişte nemaipomenite forţe titaniste constând în „dezvoltarea neobişnuită a facultăţilor spirituale" capabile să controleze „puterile stihinice ale universului". Fireşte, surpriza constă nu în măreţia ţelului, ci în preţul sangvinar şi criminal al demersului. Obsedatul şi tenebrosul magician înţelege să devină supraom nici mai mult, nici mai puţin decât „sorbind inimile a trei fiinţe omeneşti care n-au împlinit încă douăzeci şi unu de ani". Fuseseră sacrificaţi înainte (din nou precizându-se datele: 24 martie 1792 şi 23 martie 1805) fetiţa unor ţigani şi un vagabond italian, iar acum îi venea rândul altui „rapt al unui suflet de copil", cel al lui Stephen Elliott, întâmplător verişor cu lugubrul Abney. Dar maniacul criminal (vădind o mentalitate înrudită cu cea a sataniştilor de astăzi) nu mai apucă să-şi ducă planul la îndeplinire, căci preconizata sa victimă sigură îl găseşte trecut la cele veşnice „cu capul dat pe spate, cu o faţă exprimând mânia, spaima şi o durere mortală". Iar pentru a justifica o dată mai mult titlul nuvelei *(Inimi pierdute),* relatarea nu omite să reitereze laitmotivul adăugând că „o rană cumplită în stânga pieptului lăsa să i se vadă inima". Precum vedem, divulgarea treptată a *ororii* coincide în acest tip anglo-saxon de povestire cu iscusinţa izvodirii atmosferei, a dozării progresive a anxietăţii şi fricii înspre culminaţia — gotică deopotrivă — a *terorii.*

Semnalizatorul (The Signalman), de Charles Dickens
Semnalizatorul (1866) lui Charles Dickens învederează faptul că tipul gotic de istorisire nu reclamă neapărat decorul arhitectonic cu acest nume, zugrăvit în veacul al XVlII-lea de Walpole sau Ann Radcliffe. Nuvela (chemată să inaugureze fantasticul englez în *Antologia...* lui Caillois) înlocuieşte liniile austere ale unor castele sau palate cu coloritul deopotrivă de întunecat al unui colţ de lume ultraizolat, ce ar vrea parcă să ilustreze vorba românească despre locul „unde şi-a înţărcat dracul copiii". E vorba de un fel de debleu, adică de un şanţ de cale ferată închis ca o „mare carceră", umed, „răvăşit de vânturi" şi străjuit de „un semnal roşu mohorât şi cu intrarea şi mai mohorâtă într-un tunel negru, a cărui arhitectură masivă avea un aspect primitiv, neplăcut şi apăsător". Era „unul din cele mai singuratice şi mai lugubre locuri din câte mi-a fost dat să văd vreodată", subliniază cu intenţie naratorul de persoana întâi, neuitând să adauge acestei cohorte de stimuli ai anxietăţii" „miasma ucigătoare de pământ jilav", „lumina soarelui care apunea pe un cer furtunatic" (notaţie simbolico-premonitivă), vântul rece „ce te îngheţa" şi trecerea prin „văzduh şi pământ" a unei „vibraţii confuze care se prefăcu în curând într-o pulsaţie brutală".
însă, dacă confluenţa aceasta de semnale pregătitoare destinate să sugereze englezul *uncanny* (corespunzător germanului *unheimlicB)* e specifică tradiţiei gotice, modalitatea alcătuirii tramei tematico-tipologice, ţinând de aceeaşi şcoală literară, dovedeşte o virtuozitate pe cât de exemplară, pe atât de inovatoare. Inedită e în primul rând relaţia dintre experimentatorul întâmplării extra-naturale şi enigmaticul ei iniţiator.
în plan tipologic, marele romancier victorian realizează o derutantă suprapunere şi metamorfoză a rolurilor, un ameţitor transfer de identităţi. Iar întregul carusel semantic se învârte în jurul înţelesului titlului. Prin urmare, cine e *the signalman?* Primul răspuns la întrebare îl vizează firesc pe cantonier, angajatul profesional al căilor ferate, obligat să semnalizeze, adică să dirijeze trecerea trenurilor prin tunel. Deşi munca-i manuală e aproape infimă — trebuind „să declanşeze cutare sau cutare semnal, să şteargă felinarele sau să apese din timp în timp pe-o pârghie metalică" -, omul nu e abrutizat din pricina vieţii sale monotone, nici luat de valurile unor vicii. Dimpotrivă, pe lângă necesarele însuşiri de „spirit

conştiincios", „punctualitate şi vigilenţă", el mai exteriorizează bună creştere şi educaţie, după ce în tinereţe deprinsese o limbă străină şi arătase interes pentru studiul matematicii şi ştiinţelor naturii. în schimb, „lungi-le-i ceasuri de singurătate" i-au subminat şi răvăşit „nervii delicaţi", prefă-cându-l în prizonierul unor obsesii şi „năzăriri", ba chiar determinându-l pe narator să-i atribuie, tresărind, tenul gălbui, barba neagră şi sprâncenele

dese siluetei unui (atenţie la intenţie!) spectru. Am numit, prin acest din urmă cuvânt, principalul impuls al neliniştii cantonierului: convingerea că, din când în când, la intervale neregulate, un spectru îi apare lângă semaforul care dă semnalul roşu. Vine în postura de prevestitor semnalizator metafizic spre a-l avertiza pe singuraticul amploaiat feroviar asupra iminenţei unei mari primejdii. O face — îi spune el naratorului — mai adesea printr-o „pantomimă funebră" ascunzându-şi faţa cu mâna stângă ca şi cum s-ar feri să privească un spectacol oribil şi agitându-şi dreapta preventiv cu febrilitate, declanşând soneria de avertizare ori chiar strigând îngrozit: „Hei! dumneata de acolo! Atenţie! Atenţie!" Cu ocazia celei de-a doua întâlniri, cantonierul îi dezvăluie pricina de căpetenie a zbuciumului său (pe care naratorul încearcă să-l risipească punând evenimentele pe seama clasicelor „coincidenţe remarcabile"), anume reala înzestrare premonitorie a vedeniei — fiecare apariţie fiindu-i urmată neîntârziat de câte un tragic accident feroviar petrecut în apropiere: mai întâi au fost scoşi din tunel o sumedenie de răniţi şi morţi, pe urmă, o tânără frumoasă a pierit în compartimentul ei. Şi cum arătarea revine iarăşi de o săptămână „când şi când, la intervale neregulate", tulburarea cantonierului e iscată de întrebarea: „ce vrea spectrul cu mine?", adică de gândul că acum pericolul îl vizează nemijlocit. Neliniştea omului e sporită de o altă coincidenţă stupefiantă: cuvintele de primă abordare ale naratorului sunt identice cu cele ale fiinţei fantomatice: „Hei! Dumneata de colo!", ceea ce-l determină să-l întrebe pe musafirul său: „N-aveţi impresia că o forţă supranaturală vi le dicta?" Şi într-adevăr, cea de-a treia vizită făcută cantonierului, rămasă doar o intenţie, îi confirmă cele mai negre aprehensiuni: omul tocmai îşi găsise sfârşitul lovit fiind de o locomotivă. Iar pentru ca întâmplarea să nu fie doar o altă „coincidenţă remarcabilă", două noi potriviri şi mai tulburătoare i se adaugă: mai întâi, naratorului, apro-piindu-se de cabina cantonierului, îi apare la intrarea în tunel - pentru prima oară, lui, aşadar — „o arătare cu forme omeneşti, care avea mâna 104

stângă în faţa ochilor şi care îşi mişca violent dreapta". Uluirea ar trebui să se risipească însă (conform practicii fantasticului explicat) când descoperă, demistificându-l, că noul spectru nu era decât tânărul Tom, mecanicul de locomotivă implicat în evenimentul feroviar, cel care tocmai îşi evoca şi mima comportamentul din timpul accidentului. Însă episodul devine din nou tulburător când conductorul aminteşte că avertismentul său verbal adresat nefericitului conţinea o dată mai mult cuvintele fatidice: „Hei! Dumneata de acolo! Atenţie! Atenţie!". îl identificăm astfel pe cel de al patrulea „semnalizator", unul obiectiv acum, dar părând a se afla aşijderi în conexiune ocultă cu vocea destinului. Cercul transmiterii ştafetei de semnalizator şi totodată de real sau presupus „spectru" se încheie prin urmare cu adeverirea funestei prevestiri. Schema de mai jos este menită să ofere o imagine mai explicită acestor raporturi:

cantonierul =
semnalizator feroviar profesional, aşadar spectru aparent (ipostază fantomatică, invocată doar sub auspicii expresive de către narator)



Identitatea gesticii şi
cuvintelor fatidice ale
celor trei
spectrul real = semnalizator fatidic deliberat (postură postulată de mărturia cantonierului)
naratorul — semnalizator fatidic involuntar, şi deci un spectru aparent
mecanicul =
semnalizator (avertizor al pericolului iminent), un alt spectru aparent (perceput ca atare fugitiv de către narator)

Observasem iniţial ineditul relaţiei dintre experimentatorul întâmplării şi enigmaticul ei iniţiator. Or, din cuprinsul analizei anterioare reiese

mai explicit în ce rezidă noutatea tipologică: ea are în vedere nu doar un personaj uneltitor enigmatic (spectrul propriu-zis), ci unul multiplu, cu identitate dispersată care, confirmând convergentele-i şi tulburătoarele-i *semnalizări,* îl captează pe erou într-o necruţătoare plasă a destinului. Tinzând să submineze versiunea veridico-raţională a „coincidenţei remarcabile", personajele co-participante la transmiterea mesajului metafizic rostesc unanim aceleaşi cuvinte dictate parcă de o putere mai presus de fire: „Hei! Dumneata de colo!", cărora spectrul şi mecanicul de locomotivă le adaugă avertismentul asupra pericolului mai mult sau mai puţin iminent: „Atenţie! Atenţie!" Şi tot astfel, de la primul până la ultimul semnalizator metafizic, co-semnalizatorii (conştienţi sau involuntari) repetă aceeaşi pantomimă a acoperirii ochilor cu mâna stângă: spectrul şi mecanicul de locomotivă spre a înlătura spectacolul înfiorător al omorului accidental, dublându-l cu avertismentul agitării, în semn de primejdie, a dreptei, naratorul ducându-şi mâna la ochi (altă coincidenţă suspectă) pur şi simplu pentru a nu fi orbit de soarele care apunea, în sfârşit, cantonierul repetă şi el gestul, ţinându-şi „sus bărbia cu stânga", probabil în intenţia de a imita maşinal atitudinea naratorului care tocmai îl abordase.

Admiţând evidenţa faptului că tema fantastică centrală a acestei naraţiuni este *precogniţia* sau revelaţia supranormală a viitorului (motivul apariţiei spectrului fiindu-i subordonat), remarcăm totodată postura sa

specifică genului: motivul nu este promovat prin intermediul vreuneia dintre străvechile şi venerabilele arte divinatorii, ci prins din aer, intuit] graţie unui concurs de împrejurări. In chip simptomatic, secţiunea expo- • zitivă conţine notaţia relativă la „o vibraţie confuză" ce trece prin văzduh I prefăcându-se „într-o pulsaţie brutală" ca un „nor de aburi" al unui „trenij rapid". Ideea sugerată e că, înainte de a fi detectat şi intuit de oameni,! semnul transcendent e proiectat pe „cerul furtunatic". Şi, de asemenea, nu întâmplător istorisirea se deschide *ex abrupto* şi se închide simetric cu obsesiva apostrofă: „Hei! Dumneata de colo!", ca şi cum ar vrea să sem-j nalizeze prin aceste puţine cuvinte cele patru bătăi incipiente în poartă} din *Simfonia a V-a a Destinului,* de Beethoven: impresia, sugerată, e că în- saşi replica respectivă, deci Ideea sau Logosul în sens platonician, ar impus închegarea dramei.
Cât priveşte portretizarea personajului experimentator, se remarc două tendinţe auctoriale incongruente. Pe de o parte, textul dezvălui 106

debilizarea nervilor săi o dată cu instalarea fricii. Pe de alta, Dickens — precum am mai remarcat — refuză să dea curs tentaţiei de a-i submina şi mai mult credibilitatea prin invocarea sau insinuarea uzualului consum de alcool, ba chiar dimpotrivă, punându-i în lumină o seamă de lăudabile disponibilităţi intelectuale. Pe de altă parte, şi pe acest plan apare o trăsătură inovatoare, ce pare a-l aminti pe Edgar Allan Poe, anume intenţia de a răsfrânge instabilitatea nervoasă, năzăririle şi aprehensiunile experimentatorului asupra naratorului. Faptul că, spre final, acesta din urmă e tentat să-l identifice, cuprins de o „groază de nespus", pe mecanicul trenului cu o arătare spectrală cu forme omeneşti e precedat de alte anxietăţi asemănătoare: auzindu-i povestea ivirii spectrului, el simte „un deget de gheaţă" plimbându-i-se pe şira spinării, aşa cum povestea pieirii în tren a tinerei îi sugerează intuiţia unui „geamăt lung de jale" stârnit în firele de telegraf, precum şi senzaţia că i „se uscase gâtul".
S-a remarcat de mult că realismul social, acidulat adesea, al marelui romancier victorian era dublat şi concurat temperamental de sensibilitatea neliniştită a unui autentic romantic. Adevărul acesta îşi găseşte o suverană adeverire în exemplara alcătuire a acestei capodopere nuvelistice de valoare universală.

***Prăbuşirea casei Usher,* de Edgar Allan Poe**

Desigur, anvergura supranormală a evenimentelor din jurul punctului culminant al *Prăbuşirii casei Usher* (1839) nu poate fi negată; am în vedere reapariţia răposatei lady Madeline, sora lui Roderick, şi recăderea ei în moarte dimpreună cu fratele-i geamăn, urmată de surparea simbolică a străvechii lor reşedinţe familiale. Dar relieful spectaculos al acestor desfăşurări epice fusese întrucâtva atenuat de unele insidii anterioare. Mai întâi învierea din morţi (prefigurând finalul *Veni,* de Villiers de l'Isle Adam) este contrabalansată de informaţia prealabilă despre obişnuitele ei trăiri de natură cataleptică. Cât priveşte năruirea casei Usher-ilor, textul conţine iarăşi un detaliu „liniştitor" din unghiul intruziunii supranormalului: preexistenta unei „crăpături adânci abia vizibile care, pornind de sub acoperişul faţadei, îşi croia drum în *zigzag* spre piciorul zidului".

Insă, mai mult decât detaliile acestea racordabile la formula „fantasticului explicat" a lui Caillois, ceea ce anemiază aici amplitudinea senzaţionalului transcendent pare să fie, paradoxal, însăşi faimoasa reţetă a lui Poe pentru *short story* formulată în cuprinsul recenziei sale din 1847 la *Povestiri nepovestite,* de Nathaniel Hawthorne. E vorba de cunoscuta subliniere a imperativului convergenţei notaţiilor şi detaliilor menite să pună în lumină — cu preţul unei pronunţate literalităţi, vecina cu artificialitatea, nu foarte favorabilă pe alocuri surprizei fantastice — efectul dorit. „Un artist plin de măiestrie — susţine autorul *Cărăbuşului de aur*— construieşte o povestire. Nu îşi modelează gândirea pentru a o armoniza cu elementele naraţiunii, ci, după ce creează premeditat un efect singular, inventează întâmplări, combină evenimente şi le comentează pe un asemenea ton încât să-i folosească la realizarea efectului urmărit. Dacă prima frază nu contribuie la acest efect înseamnă că a comis iniţial o greşeală. Pe tot parcursul compoziţiei trebuie ca în toate cuvintele să existe intenţia directă sau indirectă de a urmări acel scop dinainte hotărât".
în cazul de faţă, care ar fi mijloacele destinate să servească „scopul dinainte hotărât"? Să specificăm mai întâi elementele alcătuitoare ale apartenenţei gotice — chiar dacă *apres la date* — ale nuvelei. Edgar Allan Poe ne oferă nu doar echivalentul ţinând de atmosferă al modalităţii, ca Dickens, ci contururile explicite, „de specialitate", ale decorului: clasicul castel lăsat în „adâncă părăginire", cu „bolţi gotice", ferestre „lungi, înguste şi ascuţite" şi „coridoare întunecoase şi întortocheate". Aceluiaşi hram gotic îi aparţine tipologia, dominată de cei doi tragici fraţi gemeni, ultimii descendenţi ai unei străvechi stirpe pe cale de extincţie, Roderick Usher şi lady Madeline: el remarcându-se prin „paloarea de strigoi a pielii", „suprafireasca strălucire a ochilor" şi alura de „caier sălbatic a părului", iar în plan caracterologic prin comportamentul „din cale-afară de reţinut şi firea-i înclinată spre acte de dărnicie nobiliară şi mistere întortocheate"; ea, dezvăluindu-şi prezenţa în nişte pasagere apariţii spectrale, acaparată de simţirile maladive contingente cu mrejele celeilalte lumi şi deci trădând o abulică „nepăsare la tot şi la toate" şi chiar prin nişte „repetate dar trecătoare căderi în stare cataleptică". Vrednic de semnalat este şi un anume element de contrast (mai accentuat decât cel întâlnit în *Semnalizatorul* lui Dickens),

romantic în esenţă, dar asimilat de succesorii acestei şcoli literare. Despre Roderick Usher aflăm, pe de o parte, că 108

suferea de o „ascuţire bolnăvicioasă a simţurilor" şi chiar de o „tulburare mintală", iar pe de alta, că era, dimpotrivă, beneficiarul unei înalte şi „măreţe spiritualităţi". Mai cu seamă acest ultim accent ditirambic a făcut carieră în elogiile neprecupeţite ale prozei de filiaţie simbolistă adresate decadenţilor săi protagonişti, de la Des Esseintes din *A. re'bours,* de Joris-Karl Huysmans până la *Craii de Curtea-Vecbe* a lui Mateiu Caragiale. „Paşadia era un luceafăr. Un joc al întâmplării îl înzestrase cu una din alcătuirile cele mai desăvârşite ce poate avea creierul omenesc", îşi portretizează cu un entuziasm encomiastic acesta din urmă personajul în vădita tradiţie a lui E.A. Poe.

Bineînţeles, asimilarea viziunii eroului asupra lumii de către narator, fără a escamota „fantezia lui bolnavă", nu este străină de perspectiva aceasta apologetică, întărită, ce-i drept, şi de postura-i de „tovarăş din prima copilărie" al lui Roderick. In orice caz, osmoza dintre atitudinea şi concepţiile celor doi (raportabilă din nou la *Semnalizatorul* lui Dickens) nu e deloc străină de abundenţa accentelor destinate evocării „destrămării" şi spaimei, ipostaza de martor sau spectator a naratorului lăsând locul aceleia a unui participant, covârşit el însuşi de „atmosfera încărcată de tristeţe". Discursul său răsfrânge deci până la identificare simptomele morbideţii extreme a lui Roderick Usher: „tulburarea superstiţioasă", „strania înrâurire a fantasticelor şi totuşi molipsitoarelor lui rătăciri", „oroarea crescândă, netălmăcită şi de neîndurat", precum şi „spaima supremă, dar fără pricină" ce „puse stăpânire pe inima mea".

Diferenţa de tonalitate faţă de restul istorisirilor fantastice e vizibilă: acolo frica naratorului se alătură aceleia a personajului, generate fiind amândouă de convergenţa semnalizărilor supranormale; aici, cum vedem, „spaima supremă" se iveşte „fără pricină", părând mai degrabă consecinţa unei contaminări psihice. De aceea, nici chiar aptitudinile vag paranormale ale lui Roderick nu stârnesc o alertă prea consistentă din partea naratorului aflat pe aceeaşi lungime de undă, deci conştient de posibilitatea autoamăgirii sale de propria-i „fantezie dezlănţuită". De fapt, circumstanţa o prefigurează pe cea semnalată de istoria literară la noi în cazul *Crailor de Curtea-Veche:* aşa cum Pantazi şi Paşadia au fost socotiţi nişte auto-proiecţii auctoriale, tot astfel Roderick Usher, modelul celor doi eroi mateini, a fost pe drept cuvânt apreciat ca un *alter-ego* al lui E.A. Poe.

109

Dar *Prăbuşirea casei Usher* dezvăluie şi alte compatibilităţi şi răsfrângeri menite să armonizeze ansamblul în vederea realizării „efectului urmărit". Rolul de prim rang e încredinţat „corespondenţelor" literare (ca să reluăm un termen lansat de Baudelaire, faimosul traducător francez al lui Poe). Primele insidii insolite le oferă cele cinci strofe ale „rapsodiei" lui Usher *Palatul bântuit de strigoi,* destinate să prefigureze poetic apariţia din final. Mai direct implicat epic este însă episodul literar secund constând într-o inserţie a procedeului „povestire în povestire". E vorba de lectura unor fragmente din *Soborul nebunilor,* de Lancelot Canning (volumul şi autorul fiind, se înţelege, născociţi), selectate, pretinde naratorul, din biblioteca prietenului său. Scurtcircuitul fantastic ţâşneşte din „potrivirea întâmplătoare", mai exact din concomitenta insinuantă a sunetelor evocate de povestirea citită de narator lui Roderick (prilejuite, arată textul, de despicarea porţii sihastrului, urmată de răcnetul de moarte al balaurului), puse să coincidă cu zgomotul sicriului lady-ei Madeline, apoi cu „scrâşnetul balamalelor de fier ale temniţei sale", cu paşii ei pe scară şi cu „bătaia grea şi cumplită a inimii ei", intuită vizionar de către Roderick Usher.

Dacă toate aceste anunţuri posibile ale revenirii ei la viaţă nu provoacă un impact foarte consistent, pricina rezidă şi în potenţarea procedeului înceţoşării deliberate a relatării. Am în vedere un complex de atribute stilistice care fac din E.A. Poe iniţiatorul formulei fantasticului *enigmatic,* denumit al „voinţei de mister" în sinteza mea din 1975. Modalitatea — decurgând din aceeaşi exigenţă formulată în comentariul asupra lui Hawthorne şi cultivat de Poe aşijderea în *Manuscris găsit într-o sticlă, Umbră, Tăcere, Be'renice, Masca morţii roşii* sau *Hruba şi pendulul* — consistă în împăienjenirea sistematică a simţămintelor, contururilor şi detaliilor. Rând pe rând, trăirile auctoriale — fie că poartă numele de „groază", de „tulburare superstiţioasă" sau de „frământare nervoasă nemaipomenită" — tind să se prefacă în nişte „sentimente nedesluşite", de pildă, în „milă amestecată cu spaimă", prin urmare, într-o mixtură, mai degrabă morbidă, de simţământ. Rezultatul e obţinut de regulă prin juxtapunerea unor negaţii ori a unor locuţiuni relativizante, chemate să răspândească vagul şi impreciziunea. Situându-se la antipodul prozei clasice de tip balzacian în care omniscientul autor îşi răsfaţă lectorul cu tot soiul de informaţii despre firea, antecedentele familiale ori mediul formativ al eroilor, maniera 110

aceasta tinde a sugera că naratorul e un ignorant şi jumătate, necunoscând decât nişte biete firimituri sau aproximaţii de interes tipologic, ori, poate, unul ce-şi înfrânează comunicativitatea, refuzând să-şi divulge informaţiile. Iată câteva mostre disparate ale acestei modalităţi expresive, eminamente lirice, puse sub auspiciile „voinţei de mister", de nondivulgare, de menţinere a relatării „sub pecetea tainei", după cum va spune mai târziu Mateiu Caragiale: „Ce să fi fost oare [...] acel ceva care mă tulbura până într-atât numai la simpla vedere a casei Usher? *Era un mister cu totul de nepătruns";* sau: „Mi se pare *cu neputinţă* totuşi să-mi lămuresc ceea ce

simţeam"; sau: *„Nu ştiu de ce,* dar la cea dintâi privire pe care am aruncat-o asupra clădirii, o jale de nesuferit îmi pătrunse în suflet"; sau: „Mi-e *cu neputinţă* sa redau în cuvinte toată amploarea şi toată fanatica seriozitate a convingerii sale" (s.m. S.P.D.).
Peste multe decenii, istorisirile insolite ale lui Mateiu Caragiale, Oscar Lemnaru *{Omul şi umbra* — 1946) şi A.E. Baconsky *{Echinoxul nebunilor*—1967) vor învedera longevitatea, la noi, a acestei modalităţi singularizate prin împletirea mai vechii gravităţi gotice, mult apreciate de americanii Ambrose Bierce şi H.P. Lovecraft, cu această distinctivă autocenzură izvoditoare de mister.

O coardă prea întinsă {The Turn ofthe Screw), de Henry James

Pe cât de răvăşită şi deformantă e perspectiva povestitorului din *Prăbuşirea casei Usher,* pe atât de lucidă şi vigilentă se doreşte a fi mărturia naratoarei din *The Turn ofthe Screw* (1898), lansată în româneşte de către doamna Antoaneta Ralian nu în varianta *Răsucirea şurubului,* cum ar fi sunat traducerea fidelă a titlului, ci în versiunea liberă (un răspândit obicei românesc) O *coardă prea întinsă,* bazată pe o formulare de la sfârşitul capitolului al XlII-lea. Dar — culmea! — în vreme ce ultra-subiectivele reprezentări vizionare ale lui Poe au fost acceptate ca atare în linii mari de către vigilenţii glosatori de mai târziu - deşi nu fără ca interpretările lor să insiste asupra factorului păcătos al unei posibile relaţii incestuoase dintre frate şi soră —, de astă dată apariţia spectrelor (deci înseşi evenimentele fantastice) a fost pusă ulterior sub semnul întrebării. Considerentul

contestatarilor? Unul prin excelenţă freudian — prin urmare, de implicare sexuală — formulat într-o epocă de nestăvilită expansiune a acestei celebre concepţii. Mai întâi, F.L. Pattee invocă în 1923 tulburarea psihică a eroinei, urmat de Edna Kenton în 1924, iar apoi Edmund Wilson, într-un chip freudian şi mai explicit, în eseul *Ambiguităţile lui Henry James* din 1934, apreciază pretenţia eroinei de a se fi întâlnit cu cele două spectre drept o simplă proiecţie a unei nevrotice represiuni sexuale (mult pomenita refulare), precum şi a solitudinii unei tinere îndrăgostite. Nici chiar un detaliu aflat, după cum vom vedea, în vădită neconcordanţă cu acest gen de interpretare nu i-a descurajat pe aceşti neostoiţi adepţi ai tălmăcirilor Kterare psihanalitice, rămaşi pe poziţii de-a lungul veacului trecut. In rândul lor pare a se înscrie la un moment dat şi comentariul lui Sorin Alexandrescu din prefaţa intitulată *Henry James sau poezia enigmei* la volumul *Daisy Miller,* colecţia B.P.T., din 1968. Căci iată cum înţelege dânsul să taie acest important nod gordian al „ambiguităţii jamesiene": „poate că guvernanta însăşi născoceşte fantasmele, chinuind copiii, cum se plânge Flora, iar neliniştea şi şocul mortal al lui Miles (cel pe care ea îl ucide, vrând să-l salveze!) din final nu se datorează intervenţiei lui Quint, înfuriat de începutul de mărturisire al copilului, ci pur şi simplu unei amintiri normale, tensionată de un complex sexual, nu de-o forţă supranaturală".
Un fapt e sigur: alături de *Dracula* (1897) lui Bram Stoker, *Răsucirea şurubului* de Henry James, dovedeşte perenitatea puternicei tradiţii gotice anglo-saxone până târziu, spre asfinţitul secolului al XlX-lea. Indiciile acestei filiaţii sunt multiple. Mai întâi, acţiunea e plasată într-un timp îndepărtat şi într-o reşedinţă englezească cu alură de castel singuratic. „Asta s-a întâmplat demult, iar episodul povestit de ea se petrecuse într-un trecut şi mai îndepărtat" ni se spune în preambulul naraţiunii. Nu întârzie nici aprecierile preventive de-a dreptul hiperbolice asupra impactului zguduitor al istoriei ce va urma: povestirea e calificată drept „lugubră" *(gruesome),* „prea înfricoşătoare", „mai înspăimântătoare decât tot ce-am auzit vreodată", una care „depăşeşte orice limită" „prin misterul ei respingător, prin oroare şi durere", pe scurt, fiindcă a putut ajunge o „îngrozitoare... grozăvie" *(dreadful — dreadfulness).* In sfârşit, la începutul capitolului al FV-lea, nu lipseşte racordarea explicită a textului la un faimos reper literar gotic din veacul al XVIII-lea, o dată cu amintirea

ft

perifrastică a titlului cunoscutului roman al Ann-ei Radcliffe: „Deci la Bly există o taină - un mister al lui Udolpho".
Aşadar, „istorisită în ajunul Crăciunului într-o casă bătrânească", povestirea e atribuită unei naratoare de persoana întâi, nu doar martoră ca la E.A. Poe, ci implicată în gradul cel mai înalt în conflict (conform categoriei numite „naratar" de către unii), iar prin aceasta beneficiara subînţeleasă a unui surplus de credibilitate. Mai exact, relatarea e încredinţată cititorului prin mijlocirea iniţială a altor două personaje ce-şi asumă aceeaşi persoană întâi: Douglas, cel care enunţă fulminantele întâmplări trezind interesul asupra siluetei tinerei experimentatoare a aventurii, şi naratorul auctorial, care oferă spre lectură povestirea după ce pretinde a o fi copiat mai devreme.
Prin intermediul lui Douglas aflăm astfel din preambulul micului roman că noua guvernantă, o fiinţă „tânără, lipsită de experienţă, cu nervii sensibili" se înhamă la cumplita slujbă ispitită şi de salariul excelent, dar mai ales

impulsionată de atracţia pentru „splendidul tânăr" din Londra care o angajează. Aşa se explică acceptarea condiţiei înrobitoare (refuzate de către celelalte candidate) de a nu-l tulbura niciodată, de a nu i se plânge şi a nu i se adresa sub nici un fel de motiv. Neomenoasa clauză asumată de juna englezoaică aminteşte uzuala condiţionare a basmelor: celui ce va greşi i se va tăia capul. Aşa se face că drama trăită de ea în impozanta reşedinţă de la Bly stă sub semnul unei „mari singurătăţi" *(great loneliness).* „Frumuseţea pasiunii ei" (cum observă Douglas) beneficiază deci de suportul unei firi curajoase, de luptătoare, înzestrată cu o remarcabilă luciditate reflexivă. Aceste calităţi morale ale eroinei naratoare dau durată, precum şi consistenţă epică aventurii, fac ca trama narativă să nu fie doar istoria unor fulgurante iviri tanatologice, ci — ca în *Dracula* — aceea a unei lupte iterative împotriva forţelor metafizice.
Există totuşi o semnificativă deosebire faţă de romanul lui Bram Stoker. Oricât de întinse ar fi puterile malefice ale protagonistului acestuia din urmă (cu anumite limite restrictive însă), vestitul strigoi aparţine acestei lumi, trăieşte pe acelaşi tărâm ca şi victimele sale. Dimpotrivă, exponenţii lui Henry James ai „damnaţiunii", ai viciilor, corupţiei morale, într-un cuvânt, ai răului, survin *de dincolo,* contrazicând o formulă românească răspândită care-i indică pe oamenii plecaţi dintre cei vii prin formula „lumea celor drepţi". S-a observat cu drept cuvânt - o face Louis Vax în

hes chefs-d'oeuvre de la litteratun fantastique — că apariţiile nu stârnesc aici fiorul în faţa misterului, ci oroarea în faţa răului, - problema ridicată singula-rizându-se în raport cu implicaţiile ideatice curente ale genului. Să urmărim deci fazele acestui rarisim - chiar în câmpul literaturii fantastice -conflict.
Preluând o tactică adeseori uzitată, naraţiunea pregăteşte terenul prin câteva detalii ciudate. Prima pricină de mirare este curioasa încercare a doamnei Grose, menajera casei, de a-şi ascunde bucuria vădită la sosirea noii institutoare. Următoarea nedumerire e cauzată de sosirea precipitată a lui Miles, unul dintre cei doi copii daţi guvernantei spre îngrijire, după suspecta lui eliminare din şcoala londoneză în care nu i se mai permite să revină. Institutoarea constată cu uimire că nu numai comodul tutore din Londra al băiatului, dar nici doamna Grose, singura ei eventuală consilieră, nu clarifică natura vinovăţiei băiatului. La fel de laconică este Mrs. Grose şi în privinţa tainicei plecări de la Bly a domnişoarei Jessel, predecesoarea actualei guvernante, ca şi a morţii ei premature. Ulterior vom afla că şi Peter Quint, celălalt servitor, plecase şi pierise la fel de enigmatic.
Iniţial, alerta naratoarei (ca şi a cititorului) este atenuată de insistenţa „diversionistă" asupra drăgălăşeniei şi purităţii angelice a copiilor. Miles, de pildă, cel eliminat din şcoală, „era - susţine tânăra - de o frumuseţe neînchipuită", iar „prezenţa lui ştergea orice alt sentiment în afara unei duioşii aproape pătimaşe", vădind o alură „de înger" şi „un aer de sanctitate". Tot astfel - mai pretinde naratoarea -, „ambii copii aveau o suavitate [...] care-i făcea - cum să spun? - aproape impersonali şi în orice caz imposibil de pedepsit". Sublinierea aceasta deocheată a firii lor angelice ne duce cu gândul la *Călugărul,* de M.G. Lewis şi la *Elixirele diavolului,* de E.T.A. Hoffmann. E vorba de o preferinţă specifică prozei fantastice pentru personajele subînţelese, prin statutul lor profesional sau prin vârsta lor, ca fiind inocente, străine de marasmul păcatului: nişte călugări la cei doi antecesori anglo-germani ai lui Henry James, nişte copii de astă dată, şi în cazul Siminei din *Domnişoara Cbristina* lui Mircea Eliade. Or, de fiecare dată, plăcerea cultivatorilor fantasticului e să încalce graniţele opreliştilor, să-i ducă în ispită pe purtătorii de stindard ai virtuţii şi nevinovăţiei: mult mai îndrăzneţ, până pe terenul cârdăşiei sau pactului cu diavolul la cei doi predecesori, menţinând totuşi o măsură şi o cum-l14

pană a ambiguităţii, aici. Oricum, comparaţia metaforică destinată să dea glas antiteticei răsturnări - faţetă a unei *coincidentia oppositorum* - este cât se poate de elocventă: „E cu putinţă, fireşte, ca numai ceea ce a izbucnit pe urmă, prefăcând totul în ţăndări, să împrumute acestor prime săptămâni calmul lor vrăjit - somnolenţa aceea în care simţi că ceva coace sau se pitulează la pândă. Schimbarea a venit într-adevăr ca năpustirea unei fiare".
însă autentica „năpustire a unei fiare" - altfel spus, irupţia conflictului fantastic — debutează cu ivirea răposatului Peter Quint, într-o după-a-miază de iunie, taman în vârful unuia dintre cele două turnuri ale castelului de la Bly. Pentru tânăra guvernantă, evenimentul este derutant *ab initio* într-un sens mai degrabă poliţist decât metafizic. Confundat cu tânărul londonez care o angajase şi căruia îi dedica reveriile ei de fiinţă îndrăgostită (detaliu ce îi va fi încurajat pe adnotatorii de mai târziu să tot invoce psihanalitica refulare sexuală), ea constată totodată, cu o anxietate de înţeles la „o fată tânără crescută în principii stricte", că sosirea „unui necunoscut într-un loc singuratic poate fi în sine o pricină de spaimă". Şocul evenimentului e potenţat prin insidiile unei metamorfoze tanatolo-gice generate de o adiere metafizică: „Pe omul acela nu-l văzusem în Harley Street - nu-l văzusem nicăieri. Mai mult: în

chip deosebit de straniu, totul în jur se prefăcuse pe dată, doar prin această simplă apariţie, în pustietate. [...] Era ca şi cum [...] tot ce ne înconjura încremenise în moarte". Tensiunea interioară a naratoarei creşte o dată cu decizia de a nu divulga nemaiîntâlnita-i experienţă. Deşi cuprinsă de „o uluire ce deveni curând extrem de intensă", tânăra încearcă să-şi risipească prin muncă neliniştea, stimulată şi de presupusa suavitate a copiilor, devenită pentru ea „o bucurie continuă". Cât priveşte explicaţia de fond a întâmplării, preferă pentru început să ancoreze într-o versiune acceptabilă raţional: „Fusesem supuşi, cu toţii, invaziei unui nepoftit: vreun călător lipsit de scrupule, curios să viziteze o casă veche, se strecurase neobservat, admirase panorama din punctul care-i oferea cea mai bună perspectivă şi plecase aşa cum venise".

Dar survine şi o a doua apariţie a misteriosului musafir (menţinut până aici doar în zona straniului, cum ar spune Todorov), de astă dată, mai răscolitoare din pricina apropierii: el o aţinteşte din dreptul unui geam dinspre terasă când ea observă că individul, cu o privire „la fel de

pătrunzătoare şi de tăioasă" ca înainte, nu o caută pe ea, ci pe altcineva. La rându-i, şi guvernanta îşi dezvăluie acum pentru prima dată vocaţia de luptătoare, cuprinsă de „o bruscă vibraţie a simţului datoriei şi curajului". Ieşind din încăpere, ea se îndreaptă cu repeziciune spre terasă pentru a-l înfrunta pe intrus. Mai trebuie adăugat că episodul conţine două detalii parafantastice, menite adică să încurajeze, să pregătească iminenţa supranaturalului: pe de o parte, reluarea motivului *solitudinii,* al ambianţei copleşite „de o mare pustietate", pe de alta, actualizarea speculaţiei prozei fantastice pe tema *imprecisei,* a ambiguităţii duratei evenimentului: „i-am dat timp să reapară. Spun timp, dar cât a durat? Astăzi nu pot vorbi de durata reală a acelor întâmplări. E o noţiune care probabil mă părăsise; nu se poate să fi durat atât cât îmi păreau mie că durează".

Abia acum naraţiunea continuă cu aşteptata explicaţie dintre naratoare şi Mrs. Grose. Din prezentarea făcută de fată înfăţişării vizitatorului reiese că insul nu avea alură de gendeman şi că purta hainele altcuiva, amănunt care o face pe îngrijitoarea casei să se gândească neîntârziat la Quint, fostul angajat al castelului. Detaliul acesta vestimentar, evidenţiind potrivirea dintre informaţiile recente ale guvernantei şi cele mai vechi ale doamnei Grose asupra fostului ei coleg ancilar reprezintă *proba miracolului* şi implicita contestare a tezei comentatorilor freudieni relativă la tulburările strict halucinante, de sorginte sexuală, ale institutoarei, aşa cum a observat şi A.J.A. Waldock în eseul *Mr. Edmund Wilson and The Turn of the Screm* (apărut în „Modern Language Notes", voi. LXII). Căci, într-adevăr, dacă apariţia n-ar fi fost decât proiecţia unei subiective vedenii erotice, atunci vizitatorul trebuia să aibă chipul stilatului angajator londonez al îndrăgostitei eroine, iar nu pe acela al unui valet, purtător al îmbrăcămintei altcuiva şi mai ales necunoscut ei în prealabil.

Totuşi, următoarea secţiune narativă — culminând cu episodul apariţiei pe malul lacului a domnişoarei Jessel, cealaltă fiinţă răposată, venită din lumea de dincolo — pare a marca un început de problematizare a autenticităţii revelaţiei transcendente. Ineditul situaţiei rezultă din lipsa de reacţie a micii Flora, fetiţa de opt ani, la ivirea fostei guvernante. încercând să-i explice conduita, actuala institutoare pune în cumpănă două posibilităţi: a) copila n-a văzut-o pe intrusa metafizică, stafia arătându-se deci *selectiv* oamenilor, nuvelistul proiectând deci o circumstanţă pe care Henry James o mai ilustrase şi în *Sir Edmund Onne,* o altă *ghost story* a sa,

iar Robert Smythe Hichens o va relua în *Horn Love came to Prvfessor Guildea,* şi b) ea a văzut-o (versiune pe care naratoarea şi-o însuşeşte, de fapt), dar, dând dovadă de şiretenie şi rafinament precoce, se preface a nu fi observat nimic ieşit din comun. Avansându-şi raţionamentele detectiviste în această ultimă direcţie, eroina începe a crede că Miles şi Flora „vedeau *mai mulf,* cu alte cuvinte, sunt înzestraţi cu receptivitate metafizică sporită, în stare să le înlesnească o mai intensă şi mai frecventă comunicare cu cele două spectre. Posibilitatea îi e sugerată suplimentar tinerei şi de către un fapt remarcat de ea a doua oară: împrejurarea că şi fantomatica Miss Jessel o caută cu privirea pe fetiţă, ca şi cum ar fi vrut „să pună stăpânire pe ea", ignorând-o în acelaşi timp pe succesoarea ei. Detaliul acesta o determină (asociind-o pe doamna Grose la punctul ei de vedere) să plaseze şi mai insistent conflictul pe un plan eminamente moral. Astfel, în convorbirea lor explicativă, îngrijitoarea admite că domnişoara Jessel fusese nu doar „minunat de frumoasă", dar şi „mârşavă" *(infamous),* ba chiar „grozăvia grozăviilor" *(a horror of horrvrs),* afirmă hiperbolic guvernanta, interlocutoarea ei adăugând că „amândoi erau mârşavi", de vreme ce Quint, amantul celeilalte domnişoare, fusese şi el „un neruşinat, sigur de sine, corupt, depravat".

Mai mult decât alţi cultivatori ai genului aşa-numitelor „poveşti cu stafii", Henry James oferă deci nişte linii de continuitate între comportamentul fantomelor şi cel al posturii lor ca fiinţe vii. *„Ghosts in James's stories always appear with a putpose"* scrie Martin Scofield în *Introduction* (p. XIV) la volumul Henry James, *Ghost Stories,* Wordsworth, 2001. Ei bine, de astă dată, văditul „scop" al celor doi foşti ibovnici este ducerea postumă mai departe a vieţii lor destrăbălate prin racolarea fraţilor nevârstnici — Quint vizându-l, în speţă, pe Miles, iar Miss Jessel, pe Flora. Extensiunea de mic roman a naraţiunii e obţinută aşadar din fazele acestei bătălii dintre fizic (= viaţa prezentă) şi metafizic (= năravurile unor trecute vieţi).

Se înţelege că apriga conştiinţă combativă a fetei nu face deloc casă bună cu pretinsa „ezitare" necesară a lui Todorov faţă de planul transcendent, înlocuindu-l cu postularea unei certitudini şi determinân-du-l pe Louis Vax să observe în *Les chefs-d'oeuvre de la litte'rature fantastique* (p. 150) că aici „le probleme est religieux plutot que supra-normal". Mai mult: guvernanta o alătură şi pe doamna Grose la campania şi convingerea

sa, vorbind, simptomatic, despre „experienţa noastră fantastică" *{our prodigious experience).* Cât priveşte eventuala ezitare, aceasta nu vizează identitatea şi ţelurile stafiilor, ci, aşa cum am mai sugerat, gradul de implicare a copiilor în uneltirile spectrelor, deci în necuratul comerţ dintre cele două lumi. După ce educatoarea începe a-i suspecta (nu fără un anumit cinism, recunoaşte ea) că ei îşi folosesc drăgălăşenia ca pe un mijloc rafinat de diversiune, fabula epică ulterioară se va concentra asupra bănuitelor „dovezi de viclenie" *(signs of subtkţy)* ale spionaţilor Miles şi Flora — neinterogaţi, o vreme, făţiş.

Semnificativă în acest context este următoarea ivire a lui Peter Quint. Deşi petrecută în toiul nopţii pe palierul de la mijlocul scării şi deşi lumânarea fetei se stinge la un moment dat, întâmplarea nu stârneşte groaza naratoarei, ci aceeaşi eroică decizie de a-l „înfrunta şi a se lupta cu el". In schimb, adevărata „teroare", căreia se felicită a-i fi rezistat cu cinci minute înainte, i-o stârneşte constatarea că patul micii Flora era gol, semn probabil că ea era conştientă de existenţa nemaiîntâlnitei vizite. Deopotrivă de elocventă e convorbirea guvernantei cu Miles după ulterioara apariţie a lui Quint, când băiatul, coborât noaptea pe pajiştea din faţa clădirii, privea ca în transă o persoană aflată deasupra, în turn. Explicaţia lui de mai târziu e aceea că a făcut-o de dragul unei schimbări şi pentru a fi „rău". Astfel de vorbe spuse în doi peri contribuie, bineînţeles, nu în mică măsură, la sedimentarea convingerii ei cum că copiii „sunt ai lui şi ai ei", devenind victimele „tuturor ticăloşiilor pe care perechea aceea le-a sădit într-înşii în zilele blestemate petrecute împreună".

Aceloraşi coordonate ale dramei le sunt dedicate şi următoarele mişcări pe eşichierul epic. Prima iniţiativă coincide cu manifestările de emancipare ale răsfăţatului Miles. Am în vedere ameninţările-i că-l va chema la castelul de la Bly pe unchiul lui din Londra (nevârstnicul „intrigant" fiind, pare-se, avizat asupra clauzei excluderii deranjului), precum şi proclamarea revendicărilor lui de băiat în plină maturizare, dornic să se întoarcă la şcolile din Capitală, fără însă a se simţi obligat să dea vreo explicaţie în privinţa eliminării. Pe de altă parte, e instructiv de observat că tânăra *lady* se arată mai tolerantă şi mai afectuoasă faţă de el decât faţă de fetiţă, remarcându-i, de pildă, „precocitatea lui secretă" ori ţinuta de „gentleman", gen de notaţii care-i va fi îndemnat din nou pe vigilenţii glosatori ai veacului trecut să descopere alte indicii psihanalitice de refu-

*

lare sexuală. (A se vedea, de pildă, *The Great Short Noves of Henry James,* edited with an Introduction and Comments by Philip Rahr, New York, Dial Press, 1958, p. 624).

Urmările confruntării finale cu Miss Jessel, constând în izbucnirea unui conflict grav între guvernantă şi Flora, par a nu fi străine de afinităţile acestea echivoce faţă de băiat. Miles o duce mână în mână pe tânără în camera lui spre a-i cânta la pian (un evident truc, va aprecia ea ulterior), în timp ce sora lui se poate îndrepta nesupravegheată spre lac. Urmărirea fetiţei, făcută în compania doamnei Grose, va însemna un decisiv reper în direcţia validării sau, dimpotrivă, contestării miraculosului. De astă dată, îngrijitoarea se situează pe cea de-a doua poziţie, negând cu tărie realitatea respectivei apariţii, ba chiar extrapolându-şi, pe un ton protector şi superior, punctul de vedere: „Nu-i acolo domnişorico, nu-i nimeni acolo — şi niciodată nu vezi pe nimeni, scumpetea mea! Cum ar putea biata domnişoară Jessel... când domnişoara Jessel e moartă şi îngropată? [...] Totul nu-i decât o înşelăciune şi o spaimă şi o glumă". însă mult mai vehement neagă prezenţa arătării mica Flora. O face cu o înverşunare violentă care o desfigurează, determinând-o pe guvernantă să afirme, la modul şocant, că „în asemenea clipe nu e copil: e o femeie bătrână, bătrână". Evident, modelul nu va rămâne neobservat de către Mircea Eliade, părintele Siminei din *Domnişoara Christina.*

Henry James se arată însă mai reţinut decât urmaşul său român în a da frâu liber exteriorizărilor frenetice, potenţial licenţioase, puse în seama unei fetiţe. Confirmând intenţia de a menţine vie până la sfârşit făclia criteriului moral, Quint este desemnat finalmente drept „hidosul creator al dezastrului nostru" sau „chipul livid al damnaţiunii".

Prozatorul conduce cu fermitate acţiunea până la deznodământul tragic, menit să dea un ultim şi viguros impuls epic nuvelei. Asemenea shakespearianului Hamlet, naratoarea îşi continuă neabătută investigaţia cu preţul unei fatale „răsuciri a şurubului", după cum o spune spre final, relatarea reamintind sintagma titulară. După vehementa confruntare cu Flora — în urma căreia copila, straniu maturizată, refuză să-şi mai reîntâlnească educatoarea -, guvernanta angajează alte explicaţii tensionate cu Mrs. Grose şi Miles. Interlocutoarea dintâi nu se mai arată acum la fel de contestatară faţă de eventualitatea ivirii spectrelor ca în episodul de la lac. Fără a-şi schimba net părerea, ea întredeschide totuşi conciliant poarta

faţă de versiunea institutoarei, admiţând că a au2it nişte „horrors", „really shocking", inexplicabile la o fetiţă şi arătându-se de aceea dispusă să colaboreze în vederea plecării Florei de la Bly. Şi mai incitant e episodul terminal în care Miles este chemat să recunoască cârdăşia ocultă cu foştii lui tutori, adică să admită adevărul oricât de dureros. începuturile sincerităţii celui interpelat sunt tulburate brusc de reapariţia spectrului Quint, iniţial detectat doar de către tânăra *lady.* Din acel moment, scena se preface într-o confruntare explicită pentru sufletul băiatului dintre guvernantă şi monstruosul intrus, dintre viaţă şi moarte. „De data asta, nu!" îi strigă ea adversarului ei transcendent, repetând patetica replică şi strângând protector copilul la piept. In cele din urmă, dând curs întrebării ei insistente, Miles îşi divulgă conivenţa de fiinţă posedată. O face „ca turbat, buimăcit, holbându-se zadarnic în toate părţile" şi revelând în chip frapant realitatea intruziunii. „E dânsul?" se interesează el. „Pe cine înţelegi prin «dânsul»? îl interpelează necruţătoare tânăra. „Peter Quint — dia-voliţo!" sună răspunsul. Guvernanta îşi contemplă „opera" nu fără „mândrie", dar finalmente preţul asprei sale victorii este însăşi viaţa copilului.

Meditaţie pe tema vulnerabilităţii omului, dar şi a marilor sale resurse de luptă împotriva răului, *The Turn of the Screw* rămâne o *ghost story* puternică, exemplar construită, rămasă în elita clasicităţii sau, cum se spune acum, a canonului literaturii fantastice mondiale.

***Domnişoara Christina,* de Mircea Eliade**

Nu e deloc exclus ca Simina, fetiţa de nouă ani din *Domnişoara Christina* (1936), să-i fi fost inspirată lui Mircea Eliade de Flora, eroina de aproape aceeaşi vârstă din *O coardă prea întinsă,* de Henry James. Doar că autorul român a înţeles să asimileze modelul predecesorului său anglo-american „întinzând coarda" şi mai mult (dacă mi se îngăduie trimiterea aceasta la titlul românesc al nuvelei), sărind adică peste cal. Şi astfel fetiţa dunăreană nu e doar victima unor agresive şi corupătoare de minori siluete metafizice, ci ambasadoarea conştientă, cu alură de îndrăcită sosie vie a tinerei ei mătuşi răposate în urmă cu douăzeci şi cinci de ani. în această postură, mintea-i „ascuţită şi şireată" îi dă ghes să provoace, să fabuleze,

să mintă insinuant, să ademenească, să stârnească poftele sexuale ale unui bărbat şi chiar să-l muşte până la sânge (aluzie — şi implicită justificare în faţa unui eventual C.N.A. editorial! — la hramul vampiric al fiinţei şi rolului ei). De aici i s-a tras lui Mircea Eliade pocinogul suspendării temporare din învăţământul universitar la incitaţia obscurului ziarist delator Georgescu-Cocoş, care a reprodus selectiv paginile deocheate în jurnalul „Neamul Românesc" al foarte influentului N. Iorga. Precum se vede, în faţa deciziei Ministerului Instrucţiei Publice de atunci de a lua în serios „pornografia" incriminată n-a contat potenţiala circumstanţă atenuantă de natură fantastico-beletristică a proiectării identităţii de substanţă, sub semnul păcatului, dintre tânăra de altădată şi copila de acum.

în schimb, în contextul unei legitime analogii cu şi mai înruditul tematic *Dracula* (1897), de Bram Stoker, observăm că *Domnişoara Christina* marchează o atenuare, o îndulcire a austerelor şi ameninţătoarelor asperităţi proprii celebrului roman englez. Desigur, şi scrierea autorului român se vrea o *ghost story,* mai exact, o poveste cu strigoi plasată în binecunoscuta tradiţie gotică. Avem aşadar clasica istorie a conacului bântuit, stăpânit de intruziunea progresivă a unei fiinţe vampirice, neînzestrată desigur cu anvergura pancontinentală a puterilor copleşitorului Dracula, dar capabilă totuşi să prefacă locul într-unui „blestemat", unde „nimic nu e sănătos", îmbolnăvirea întinzându-se de la oamenii, vitele şi păsările curţii boiereşti la săteni. Totuşi, morbideţea trăirilor nu prea atinge o intensitate terifiantă cu adevărat gotică (deşi textul invocă literal, la un moment dat, prezenţa „terifiantă" a eroinei) din pricina predilecţiei autorului pentru stările *tranzitorii,* intermediare, rezultate, ca şi la E.A. Poe, dintr-o mixtură. Conform acestui gust al confluenţelor, notaţiile îmbină astfel ba „groaza şi dezgustul de altădată", ba „teroarea şi mânia din parc", ba „o furie împletită cu teroare", ba „un dezgust monstruos ames-tecat cu groază".

însă principala asociere capabilă să micşoreze ori chiar să anuleze distinctiva „teamă superstiţioasă" o dă intervertirea nesănătoaselor simţiri mai sus înregistrate cu implicaţiile *dragostei metafizice* a neliniştitei Christina pentru Egor, fundamentalul resort narativ. Desigur, şi asupra apetiturilor erotice ale lui Dracula s-au făcut unele speculaţii, luându-se în consideraţie preferinţa lui pentru victimele feminine. Bunăoară, în timp ce se îndreaptă spre Piccadilly, soţii Harker sunt surprinşi să constate „aerul

pătimaş şi obscen" cu care posesivul personaj aţintea o tânără neobişnuit de frumoasă. Iar mai noua ecranizare a romanului regizată de Fracis Ford Coppola a supralicitat, din raţiuni comerciale, de bună seamă, şi cu preţul distanţării de textul literar originar, impulsurile acestea, plasând o uvertură erotică drept preambul justificativ al comportamentului redutabilului conte transilvano-londonez.

Dar oricât am insista în această direcţie, filonul erotic nu se ridică în *Dracula* la amplitudinea celui pus în mişcare de *Domnişoara Christina.* In primul rând, evoluţia eroinei cunoaşte, la Eliade, o explicită disjuncţie antitetică între finalităţile iniţiativelor sale. Faţă de urmaşele Evei (Sanda, rivala ei, îndeosebi) şi faţă de oamenii şi vieţuitoarele din împrejurimi influenţa ei se arată nocivă, devitalizantă. Lor pare a le inocula oboseala,

extenuarea cronică, sleirea, vlăguirea, în genere împuţinarea sângelui prin efect vampiric. Spun „pare" fiindcă simptomele acestea maladive pot fi puse într-o eventuală competiţie (încurajată de aptitudinea pentru echivoc a fantasticului) şi pe seama malariei, explicabile în ţinutul acela bântuit de ţânţari. Dimpotrivă, pictorul Egor devine, la antipodul acestei influenţe malefice, ţinta *una. fascinaţii erotice.* în această direcţie — polarizând intriga epică — insidiile şi metamorfozele Christinei dovedesc o inventivitate cu adevărat indtantă.

Egor o intuieşte pe eroină mai întâi (dimpreună cu Nazarie, martorul secund necesar îndeobşte depoziţiilor) ca *fiinţă nedefinită,* temă consacrată, privilegiată de *Le Horla,* de Guy de Maupassant ori de *How Love came to Professor Guildea,* de R.S. Hichens. Prezenţa feminină le apare răsfrântă celor doi în parfumul persistent de violete propriu răposatei („Mirosea ciudat în odaie; nu a mort, nici măcar a flori funerare, ci un miros de tinereţe oprită pe loc" notează prozatorul), în mănuşa-i neagră, drept probă vizuală a prezenţei ei, alături de cea olfactivă, în consonanţele reminiscenţelor literare eminesciene extrase din *Strigoii, Sărmanul Dionis* sau *Luceafărul* şi nu mai puţin în infiltrările din trăirile onirice ale lui Egor. în această ultimă privinţă, se cuvine să remarcăm că literatura română nu cunoaşte un alt du-te-vino atât de insistent mânuit şi totodată nuanţat între starea de veghe şi vis, între reprezentările explicabile şi cele transcendente. Proiecţia onirică lucidă, visul obişnuit, cel contrapus realităţii plauzibile, pierderea cunoştinţei de către Egor (după întâlnirea secundă cu Christina), transa, delirul (ivit în comportamentul final

Siminei şi al doamnei Moscu), somnul fantastic (al vizitiului şi al cailor, mesagerii lumii revolute a eroinei), toate migrează neostoit într-o mereu frapantă şi vertiginoasă succesiune de feţe ale conştientului, subconştien-tului şi inconştientului.

Tot prin nişte entităţi intermediare, tipologice de astă dată, răzbate şi frenetica emanaţie erotică mediată şi de scandalosul rol de profesoară de *ars amandi* al nevârstnicei Simina — fiinţă ce pare a adopta surprinzătoarea ipostază de protagonistă a naraţiunii — dar, prin extindere şi contrast, şi de bătrâna doică, pe chipul căreia Egor observă pe neaşteptate „o dezgustătoare poftă de femeie". Bineînţeles, interesul epic al cititorului nu e străin de dorinţa de a afla când şi cum va reveni Christina, dar mai ales cum se va comporta ea reîntrupată în marea şi aşteptata scenă erotică culminantă.

Procedeul folosit, analog celui sugerat spre final în *Copil schimbat,* de Pavel Dan, manevrează excelent ambiguitatea. Prin urmare, pe de o parte, gesturile eroinei sunt postulate ca afirmativ reale, pe de alta, replicile ei, atribuite doar gândurilor experimentatorului, amalgamate la rândul lor visului şi delirului, pe scurt, relativizate ontologic sub zodia strictei subiectivităţi: „«Vorbeşte-mi, Egor!» auzi el chemarea în gând. [...] Delirul îl cuprindea brusc. [...] Auzi iarăşi gândul Christinei. «Dezbracă-mă, Egor!»" Totuşi, punctul culminant al episodului conţine o eclatantă dezlănţuire luciferică în care fuzionează accentele creştine cu unele reminiscenţe hinduse, amintind iniţiatica „împărtăşire în tot şi în toate". Remarcabil de asemenea e distinctul procedeu oximoronic eliadesc al asocierii şi suprapunerii calificativelor şi imaginilor sub semnul coincidenţei contrariilor: „Gura Christinei avea gustul fructelor din vis, gustul tuturor beţiilor neîngăduite, blestemate. Nici în cele mai drăceşti închipuiri de dragoste nu picurase atâta otravă, atâta rouă. în braţele Christinei, Egor simţea cele mai nelegiuite bucurii, o dată cu o cerească risipire [...]. Incest, crimă, nebunie — amantă, soră, înger... Totul se aduna şi se mistuia alături de carnea aceasta incendiată şi totuşi fără viaţă...". Ca în *Vera* lui Villiers de l'Isle Adam, în care, la fel, o femeie e readusă la viaţă de chemarea amorului, fascinaţia ia sfârşit o dată cu imprudenţa sau „gafa" de a face constatarea de bun-simţ că iubita a trecut o dată graniţa morţii. Desigur, nu lipsesc nuanţele deosebitoare. La Villiers, defecţiunea era pricinuită de rostirea dezincantatorie a adevărului obiectiv ce stinge „candela mistică a iconostasului" („Doar eşti moartă!"); aici, de descope-

rirea rănii de odinioară cauzatoare de moarte „încă proaspătă şi atât de vie" [...] „umedă şi caldă; *singurul loc cald* pe trupul nefiresc al Christinei". Reacţia iscată constă într-o previzibilă translaţie contrastantă, altfel spus, în înlocuirea voluptăţii cu o „groază scârbită".

Frapanta oscilaţie între contraste nu face decât să repete un joc re-cognoscibil la scara întregii naraţiuni. Pecetea acestei ambivalenţe putuse fi identificată chiar de la început, bunăoară, în antiteza dintre distincţia de fată decentă şi bine crescută a înfăţişării eroinei în tabloul semnat de Micea şi reputaţia-i abjectă de tânără care a speriat lumea cu destrăbălările şi cruzimile ei. Deopotrivă de antonimie transpare şi deznodământul istorisirii. Răpunerea ritualică a strigoaicei de către Egor cel cufundat din nou în „delir" şi „înspăimântată nebunie" nu aduce cu sine legitimul simţământ stenic de eliberare, întâlnit în finalul romanului *Dracula.* Iniţial, Egor este cuprins, e drept, de o „dureroasă încântare" (se observă din nou conţinutul antinomic al componentelor sintagmei), dar simţirea aceasta lasă numaidecât locul unei tânjiri, unei neîmpăcate nostalgii — sentimentalism destul de impropriu rosturilor fantasticului — după definitiv pierduta Christina. Aceeaşi tonalitate tânguitoare răzbeşte şi din replica ultimă a naraţiunii: „Cum s-a prăpădit neamul boieresc!" rostită de către unul dintre privitorii ţărani ai incendierii conacului, întâmplate după pieirea Sandei (cea a posedatei Simina, sugerată în secvenţa răfuielii antivampirice cu mătuşa ei, Christina, rămâne în ambiguitate până la urmă), pârjol destinat să ofere, ca în *Moara cu noroc* a lui Slavici, un deznodământ nuvelistic de o memorabilă spectaculozitate.

Poveste a unei intruziuni vampirice corupătoare, *Domnişoara Christina* atenuează şi rarefiază, în pofida densităţii sale fantastice, tradiţionala spaimă gotică, punând-o să fuzioneze când cu frenezia sexuală, când cu repulsia, contrariul ei. A rezultat o atmosferă de vrajă acaparatoare, alcătuită din erotism şi difuze impulsuri de angoasă, letargie şi morbideţe care asigură scrierii un loc singular în geografia genului.

Copil schimbat, de Pavel Dan

Copil schimbat (1936), de Pavel Dan, învederează faptul că apartenenţa literară a unei creaţii nu o dă obârşia surselor tematice prelucrate,

ci fibra intimă a scrierii. în cazul de faţă, deşi motivul central, anume puterea diavolului de a substitui pedepsitor noii-născuţi nedoriţi de părinţii lor, are o vechime folclorică multiseculară, amintind imemoriala Legendă a Sf. Sisinie, şi deşi istoria e relatată de un om de la ţară, nuvela nu e asimilabilă blajinului mirific legendar ilustrat la noi de *Moara lui Călifar* şi *Lostriţa,* ci fantasticului spaimei de rezonanţă gotică. Consideraţiile următoare vor încerca să expliciteze afirmaţia.

Recitativul epic e alcătuit din succesiunea a doi naratori de persoana întâi: cel introductiv, auctorial, şi cel fundamental din unghi narativ, atribuit, s-ar zice, lui „Stan Păţitul", adică experimentatorului întâmplării nemaiîntâlnite. Dublă de asemenea este ipostaza motivului intermediar al drumului, specific congenital prozei lui Pavel Dan: mai întâi, cel *topografic,* al mijloacelor de deplasare, unul „vechi, făcut de nevoile omului, nu de capete de ingineri", altul „nou, de piatră", dar deficient prin aceea că „era prea gras şi nu putea urca dealurile"; iar apoi, cel *tipologic,* ţinând de identitatea povestitorului rustic, „un mocan cu cercuri" ivit în casa părintească din Câmpia Ardealului a autorului, deci din nou un om al *drumurilor,* chiar dacă străbătute nu atât de voie, cât de nevoie. In chip analogic, desfăşurarea epică, coincidentă cu „o lipsă şi o foamete" fără pereche abătută asupra munţilor Apuseni (decorul acţiunii), întinsă chiar până în Câmpie, configurează iarăşi un *drum,* mai precis, un itinerar. Va fi vorba de încercarea disperată a bietului om de a procura hrană pescuind noaptea clandestin într-o porţiune aproape inaccesibilă a râului montan.

însă, cu toate că iniţial justificabilă raţional printr-un imperativ de forţă majoră, expediţia va suferi o metamorfoză, prefăcându-se la modul pan-fantastic, aidoma celei din caragialiana *La hanul lui Mânjoală,* într-o *rătăcire fără noimă.* Devenirea se datorează aici comandamentului de tip gotic ■*Africii,* început cu instalarea *uratului (*— anxietăţii) în inima nevestei, iar apoi, treptat, a spaimei în sufletul mocanului, până la o intensitate paroxistică comparabilă (fără o neapărată înrâurire directă) cu cea din *Hanul* lui Guy de Maupassant, — configurând şi aceea copleşitoarea singurătate a altui peisaj montan. Mai trebuie amintit, pe de altă parte, că istoria e depănată în faţa unui auditoriu simpatetic deopotrivă de prielnic versiunii supranaturale a întâmplărilor ca acela din *Balaurul* sadovenian, desfă-şurându-se în prezenţa subiectului relatării, un băiat „închircit, cu capul mare şi faţa păroasă" de nouăsprezece ani, cu toate că nu i-ai fi dat mai

mult de zece. Avizat asupra unor astfel de cazuri, tatăl scriitorului nu pune la îndoială venirea lui în casa omului prin mijlocirea „schimbării", adică a substituirii, mulţumindu-se să observe că a trăit mai mult decât alţii de seama lui.

Parcursă sub imperativul unei mari restrişti, expediţia va fi marcată de o succesiune stranie de defecţiuni şi ghinioane omologate de drumeţul nocturn ca tot atâtea semne şi eresuri neprielnice. Evident, la loc de frunte stă „păcatul" capital de a nu se fi bucurat la vestea venirii copilului său pe lume (primul, de altfel), agravat - arată omul - de injuria blasfemia-toare, adică de sudalma lăsată să-i scape tocmai atunci. Vin apoi să se înşiruie alte încălcări ale bunelor datini ori nişte simple conjuncturi nefavorabile: ieşirea din casă „ca vita din poiată", adică fără a-şi face cruce, defecţiunea întârzierii plecării la drum a ortacului într-ale pescuitului, urmată de obligaţia nedorită de a străbate singur întunecimile nopţii de pomină, descoperirea uitării acasă a nedespărţitei „epistolii căzute din cer a Maicii Domnului".

Pe un asemenea teren psihic debilizat de ipostazele acestea ale devizei superstiţioase „nu e bine să", prind lesne contur senzaţiile şi proiecţiile supranormale: „tăcerea tare ca piatra, o tăcere pustie, care îţi intra până în măduva oaselor"; luna „roşie ca o faţă plină de sânge" ori (animizare hiperbolică) „zbughind-o de după munte [...] sărind de pe stâncă pe stâncă [şi] luând-o la goană printre brazi"; „zmeul" care „trece pe lângă tine vărsând foc", sau „Muma Pădurii" (altă arătare preluată din basme şi chemată pe o tonalitate mai gravă să înfioreze relatarea fantastică) îngânând din „codrul fără margini" şi din „muntele din faţă" strigătul drumeţului.

Dintre contururile acestea complementar-fantastice graţie subiectivei lor răsfrângeri terifiante, se desprinde principala întruchipare supranaturală: *fiinţa nedefinită,* „mogâldeaţa", simţită aproape la tot pasul de-a lungul drumului luând când chipul „umbrelor ciudate ale brazilor răstignite pe pământ",

când, tot mai desluşit, pe acela al diavolului. Se înţelege că în contextul din urmă nu mai întâlnim demonul comunicativ, perfid-afabil, de stirpe mefistofelică, ci un diavol redutabil, izvoditor de spaimă, abordabil la „atingerea sufletului" şi (asemenea vampirului Dracula al lui Stoker) vulnerabil doar la intervenţia unor practici magice consacrate, de pildă, la acţiunea unui cerc făcut în jurul lui cu briceagul

după ce i se spun câteva vorbe „la ureche" sau la tentativa de a-l prinde cu un cuţit împlântat în pământ. Până una-alta, suverană e cotropitoarea spaimă, de o intensitate hiperbolică nemaiîntâlnită în proza românească: „Frica începea să mă cuprindă aşa cum te cuprinde îngheţul. Părea că orice părticică din mine tremură, e gata s-o ieie la fugă, să lovească. Prin-sesem o putere, încât cred că dacă aş fi întâlnit un urs, l-aş fi strâns de gât ca pe un miel".

Impulsurile groazei îşi menţin şi la capătul drumului tăria şi capacitatea de a genera fantastic interior după ce omul ajunge „într-un fel de şură" semnalată vizitatorului de aerul rece, mocnit ca acela dinte-o „baie de sare" şi de o „lumină slabă" îndestulătoare doar ca să răsfrângă pe un perete „umbra matahalei din pădure" (se observă augmentarea, atribut caracteristic al resortului spaimei): „un cap cât un ciubăr de zece mierţe, trupul gros ca stânca şi picioare cu copite de cal". Spaţiul abordat este destinat să configureze o descindere pe „celălalt tărâm". Motivul, exceptând debutul *Ţării de dincolo de negură,* reprezintă un laitmotiv mai ades metaforic al epicii lui Sadoveanu (de maniera: soarele cobora spre celălalt tărâm, adică apunea). De astă dată, Pavel Dan, fără a invoca sintagma cu pricina proprie teritoriului basmelor, conferă episodului un ţel narato-logic pe cât de răscolitor în ordine tipologică, pe atât de central din unghiul ansamblului arhitectonic. în încăperea aceea vastă şi, se sugerează, subpământeană, tenacele diavol-umbră de până acolo săvârşeşte schimbarea copilului sub supravegherea tartorului demonic al locului. Greu încercatului narator i se arată deodată o mulţime fără număr de copii ne-vârstnici „cu ochii duşi, cu feţele ca de ceară", dintre care doar unul plângea asurzitor, cel ce urma să fie schimbat. Urmează un laconic schimb de cuvinte interdemonic, cantonat pe tradiţionalele repere epice dintre lumea aceasta şi cea de dincolo, alcătuite din uitare, cântat al cocoşilor la răspântia nopţii cu ziua, iar apoi fluidizare, rarefiere şi devenire tot mai evanescentă a experienţei: „— Nu trebuia să-l aduci aici. — Nu-i nimic. Tot va uita până sus. Eu nu mai pot merge; cântă cocoşii. - Dă-i-l, să nu mai plângă aici. I s-a împlinit vremea. j Văzui umbra aceea aplecându-se peste copii.

Când şi cum am ieşit de acolo, nu ştiu. Pare că am auzit o dată uşa ttpitindu-se. Numai ca prin vis mi-aduc aminte".

Ultima propoziţie, reluată în „îi auzeam ca prin vis", relativă la cântatul cocoşilor, precum şi notaţia „crezusem că-mi ţiuie urechile" ataşată aceleiaşi notaţii auditive aparţin consacratei practici clasice a configurării pandantului contrar, virtual dilematic, al nemaipomenitei întâmplări. Tactica fusese prefigurată de acceptarea de către mocan a faptului că a auzit o chemare în noapte, dar nu „cu urechea dinafară", ci — recunoaşte el atingându-şi în chip semnificativ fruntea cu degetul — cu cea aflată „înlăuntrul" sau. Spre final, deschiderea aceasta spre interpretarea psiho-tică, reductibilă deci la un fantastic „explicat", este întărită de dezvăluirea că soţia şi consătenii omului — Gheorghe, pe nume — ar fi pus istoria pe seama zăticnirii minţii sale, invocând versiunea întoarcerii lui şi sustragerii copilului de lângă mama adormită.

Dar, până la urmă, câştigul de cauză ontologic revine totuşi versiunii afirmative, favorabile naturii fantastice a zguduitoarei păţanii, tălmăcire validată, ce-i drept, nu atât de înlănţuirea obiectivă a faptelor, cât de credulitatea arătată nimbului fantastic al aventurii de către semenii eroului: fie compatrioţi ai săi munteni, fie ţărani din alte ţinuturi, ajunşi şi ei în calea veştii despre copilul schimbat. în ochii celor dintâi mai ales, el traversează o prefacere radicală: din prizonier al spaimelor superstiţioase, ajunge un taumaturg vestit, solicitat şi totodată dispus să intervină vindicativ pretutindeni, sărind în ajutorul victimelor de toată mâna ale infiltrărilor şi agresiunilor duşmanului său diavolesc. „Am învăţat de atunci toate farmecele. Ştiu să-l dezbar de la fete mari, de la muieri; ştiu să-l opresc în cale; îl descopăr la ţâţâna uşii, în horn, în umbra bradului, unde o fi. Nu e om mai meşter ca mine în Ţara Ardealului!" îşi proclamă el cu convingere harul şi vocaţia.

Astfel de solomonari chemaţi să intervină vindecător în miezul unor grele încercări ne va prezenta adesea şi proza ulterioară a lui V. Voiculescu. La Pavel Dan însă observăm că tenacele, orgoliosul şi cvasi-mitomanul cruciat magic antidemonic este chiar victima marii năpaste, socotite de el supranaturale.

Pe aceeaşi lungime de undă rămân, finalmente, ascultătorii de pe Câmpie ai istorisirii: fără a-şi contrazice interlocutorul, tatăl scriitorului se mulţumeşte să-l întrebe mai degrabă participativ: „— N-ai căutat uşa acee»

din munte?". Şi mai semnificativă e reacţia mamei la vederea unei stele aprinse ce „se durigă pe bolta cerului", cu un cuvânt, căzătoare. Ea rosteşte laconic, „crezând că e zmeul": „— In pietri şi în bolovani", eventualitate pe care prezumţiosul mocan o respinge reactualizându-şi reputaţia de magician versat: „- Nu e el, lele. Pe unde sunt eu nu vine el". De unde se vede că amândoi înclinau să omologheze diavolul cu folcloricul „zmeu" de poveste...
Remarcabilă prin consonanţa notaţiilor şi buna cunoaştere a regulilor genului, *Copil schimbat* rămâne una din cele mai riguroase nuvele fantastice de la noi. în plus, naraţiunea aceasta rămâne preţioasă şi ca încurajator test experimental prin aceea că demonstrează virtualităţile prelucrării diversificate a simţirii şi imaginaţiei folclorice, nu doar în direcţia mirificului legendar cultivat de Gala Galaction şi V. Voiculescu, dar, iată, chiar şi în cea a spaimei de filiaţie gotică.
-ix •

Aureola neagră, de A.E. Baconsky

**' Micul volum *Echinoxul nebunilor* (1967), de A.E. Baconsky, ilustrează rezistenţa în timp a zonei prozei lui Edgar Allan Poe care — prin nişte compuneri ca *Prăbuşirea casei Usher, Masca morţii roşii, Umbră* sau *Tăcere* - a lansat formula „voinţei de mister", a insolitului enigmatic. Prioritatea în cazul de faţă, al filiaţiei romanticului american, inspiratorul epicii de şcoală simbolistă, asupra altor contestabile influenţe (invocate de către unii dintre cronicarii culegerii) transpare din cultivarea unui fel de tabu informaţional, din refuzul detalierii tematico-tipologice şi din promovarea tehnicii criptării care preface permanent lumea înconjurătoare în „neînţelese hieroglife". Naratorul pare a-şi face un blazon din a nu cunoaşte, a nu pricepe, a nu întreba, a nu spune. în *Farul,* de pildă, bucata cea mai întinsă, aceste oprelişti puse comunicării pur şi simplu abundă. Iată câteva: „Am uitat drumul şi toate meandrele lui. [...] De ce veniseră nu ştiam. Nici n-aş fi putut, de îndată ce nu mă întrebasem de ce-am venit eu însumi. [...] Avea o figură enigmatică şi nimeni nu părea să-l cunoască. [...] Un fluierat de şarpe se auzi, dar nu ne-am putut da seama de unde vine. [...] Nu mai ţin minte cum am pătruns pn] odaie [...]; nici nu mai

ştiu bine cum a trecut noaptea" etc. Şi în chip firesc, modalitatea este transferată de la naratorul auctorial la siluetele personajelor. Astfel, despre paznicul farului, singularizat prin „mutism", aflăm că „nu ştia decât să tacă sau să mintă cu grosolănie, ca şi când şi-ar fi râs de mine", iar despre unchiul naratorului, „ascuns într-o biografie obscură", ni se spune că „multe păreau a fi necunoscute şi tulburi în existenţa lui, dar nimeni n-ar fi fost în stare să afle detalii şi fapte neîndoielnice".
Vălul acesta al tainei ţesut din *mutism, minciună* şi *indiferenţă abulică* este aruncat peste un ţărm pontic crepuscular, de o mare dezolare ovidiană. Evident, morbideţea fiind aici cuvântul de ordine şi *oroarea* substituindu-se sistematic *terorii,* planul insolitului suprasensibil va fi unul eterogen, polimorf, situat la confluenţa secvenţelor magice, onirice, macabre şi chiar grotesc-absurde. Cerşetori dubioşi, asasini obscuri, profeţi care citesc din cărţi goale, scâncete, crize isterice, tăceri „spectrale", ba chiar şi „un nechezat tăios, triumfător şi sălbatec" se angajează într-o pantomimă stranie, desprinsă parcă dintr-un coşmar. Nu e vorba însă de varietatea pestriţă a fabulosului reliefată în acelaşi an de *Un veac de singurătate,* de Mârquez, şi cu atât mai puţin de figuraţia capricios-imprevizibilă a literaturii absurde, ci de un insolit tutelat, dacă nu chiar emanat de atara-xia, de morbideţea, altfel spus, de subiectivitatea accentuată a naratorului poet. Se pare că nu prea departe se situează amintitul îndemn estetic adresat de E.A. Poe cultivatorilor fantasticului de a nu pierde din vedere un necesar „efect singular" căruia să i se subordoneze ansamblul elementelor naraţiunii. Aceeaşi filiaţie poescă poate fi recunoscută şi pe alte două planuri ale cărţii lui A.E. Baconsky: pe de o parte, vibraţia lirico-poe-matică a frazării, proprie - aici ca şi la Mateiu Caragiale - unei proze frumos sunătoare, „artiste", pe de alta, predilecţia tematică, caracteristică şcolii simboliste — înaintând în timp până la *Omul şi umbra* (1946), de Os car Lemnaru —, pentru tandemul motivelor *dispariţieifantastice* şi *substituţiei realitate — mască.*
Coordonatele acestea se regăsesc pe de-a-ntregul în *Aureola neagră,* unul dintre poemele în proză ale volumului mai apropiate de rosturile literaturii fantastice.

Spaţiul incipient al acţiunii este încredinţat aici unui han situat pe o şosea uitată de lume şi căzută „pradă paraginii" într-o „singurătate necercetată" căreia „nu mai are cine să-i pună hotar". Însă deşi absolutizată, solitudinea aceasta nu e destinată să iste impulsurile tulburărilor superstiţioase atât de vii în *Semnalizatorul,* de Dickens, sau în *Copil schimbat,* de Pavel Dan. Rezultanta izolării nu e deci spaima, ci morbideţea, sentimentul apăsător de lâncezeală, de zădărnicie, de „paradigme somnolente" şi ieşire din timp sub semnul „urâtului". Atitudinea nu exclude însă, aidoma *Prăbuşirii casei Usher,* panaşul de ţinută aristocratică. Hangiul (evocatorul rapsodic, înrudit spiritual cu naratorul, al trecutului locului) păstrează amintirea unor „călăreţi mândri ai ţării ce se întinde spre miazănoapte şi răsărit" rămaşi secole de-a rândul „sufletul şi podoaba acestei pustietăţi" dimpreună cu la fel de emblematicii „tâlhari enigmatici, vânători sau călugări în zale ascunse sub mantii".
Pretextul epic, înrudit cu cel din *Venus din Iile,* de Merime, consistă într-o întreprindere arheologică: naratorul şi prietenul său sosesc acolo în căutarea locului unde fusese „odată ca niciodată" marele altar al lui Zamolxis.

Fiind vorba de o bucată eminamente poematică şi evocatoare, nu e de mirare că-i lipsesc nu doar dialogurile, dar chiar şi o tramă epică cât de cât consistentă. Locul lor va fi luat de o succesiune fără noimă şi, drept urmare, fără metafizică de situaţii şi motive enigmatice, nu atât inexplicabile cât neexplicate, filtrate de „voinţa de mister". Precum am mai spus, numitorul lor comun va fi dat de combinaţia convergentă dintre *substituţia realitate — mască* şi *dispariţia insolită.*

Predilecţia aceasta tematică va fi aplicată mai întâi contururilor hanului, „o clădire cenuşie, imensă, dărăpănată, acoperită cu trestie [...] cufundată în trecut sau poate mai curând lunecată din albia timpului şi suspendată în vid" (se observă elanul şi frecvenţa metaforelor poetice). Mai încolo evocatorul adaugă însă remarca înzestrată cu o relevanţă sporită cum că aşezarea „părea stafia întoarsă a unui alt han de odinioară, de mult spulberat". într-un registru tematic înrudit este tratat şi obiectul strădaniei exploratorilor: un zid alcătuit din mari lespezi de piatră, descoperit sub stratul de nisip. Reveniţi în acelaşi loc a doua zi, cei doi constată

însă că zidul a dispărut fără urmă — relatarea nesimţindu-se obligată să explice în nici un fel de ce ei nu lăsaseră acolo vreun semn de recunoaştere şi, la fel, de ce prietenul naratorului „părea netulburat, ca şi cum nimic nu l-ar fi surprins" (aceeaşi indiferenţă abulică, prin urmare). Singurele explicitări virtuale ale întâmplării sunt nişte insidii auditivo-vi-zualo-olfactive menite să preconizeze, într-un nedeclarat limbaj iniţiatic de aparenţă demonică, abandonarea săpăturilor: „un fluierat ca de şarpe", „un vârtej de cenuşă subţire", „un miros ciudat de ierburi arse" (aşadar, de două ori, arderea — semnul dispariţiei).

Se înţelege însă că mai cu seamă la nivelul puţinelor siluete tipologice e de găsit menţionata suită de transferuri şi evanescenţe misterioase. Prima prezenţă de acest fel e aceea a hangiului, „un om fără vârstă [...], fără ţară, fără iubiri, fără patimi", distingându-se în schimb prin conturul din jurul capului al unei „aureole de întuneric", „umbră circulară" căreia finalul îi descoperă tâlcul de simbolică semnificaţie fatidică pe care „o porţi fără să ştii şi fără să ţi-o poţi vedea vreodată". Spre sfârşitul micii istorisiri, pe neaşteptate, personajul nu mai e de găsit în hanul ajuns să amintească „o sperietoare de duhuri împlântată la răspântia unor timpuri întoarse" ori „scheletul unui alt han, de demult". Acelaşi lucru se întâmplă cu partenerul arheologic al naratorului. Şi el dispare fără să-şi anunţe plecarea şi fără ca prietenul său să bage de seamă; doar izbitura unei mascate uşi grele, rămase închise în ciuda bătăilor în lemnul ei vechi, mai semnalizează vag evenimentul.

Textul poematicei istorioare ne oferă însă nu doar dispariţii neaşteptate, ci şi o apariţie frapantă, sugerând, la rându-i, o metamorfoză nefirească. E vorba de omul mărunt, de statura unui pigmeu, ivit subit pe drum în faţa celor doi camarazi ca un înaintemergător controversat (tâlc alegoric neexplicitat îndeajuns, rămas o eventuală virtualitate). Şi din nou episodul e menţinut sub pecetea enigmei: „De unde se ivise, nu puteam înţelege, şi oricât ne-am străduit, nu l-am putut ajunge". în schimb, arătarea îşi mai proiectează o dată contururile sub zodia substituţiei supranormale ca înlocuitor al dispărutului şi căutatului prieten, în chiar patul aceluia. Nu e, de altfel, singura translaţie suprafirească a respectivului episod. înainte de a-l recunoaşte, naratorul îi remarcă aureola neagră

din jurul capului pe jumătate ascuns sub pled, semn de identificare a unui atribut propriu de astă dată hangiului.

Situaţia ar putea primi următoarea reprezentare grafică:

Prietenul

■■3«t

Din nou: Prietenul devenit un străin

■•*itr.*

m

Pigmeul

Hangiul

în sfârşit, drept poantă finală, într-un succint epilog, bucata dezvoltă încă o ipostază a substituţiei inexplicabile. După mai mulţi ani, când încercase zadarnic să identifice deasupra creştetului său fatidica şi irecog-noscibila aureolă neagră, naratorul vizitează din nou hanul de pe vechiul drum uitat de lume şi îl reîntâlneşte pe hangiul de odinioară, dispus să mai rostească o dată anamneză evocatoare a venirii călăreţilor mândri de la miazănoapte. De rândul acesta însă, el nu-l mai ascultă. De ce? Fiindcă descoperă deodată că vorbitorul era chiar prietenul său de altădată, ce-l privea acum străin, ca şi cum nu l-ar mai fi văzut vreodată.

Este evident că tipul acesta de desfăşurare narativă nu e interesat atât de dozarea gradată şi pe cât posibil credibilă a supranormalului, cât de obţinerea unor efecte incantatorii din nişte suprapuneri şi simetrii acompaniate de cantilena unor evocări poematice, învăluitor eufonice.

;1 **Câteva repere sintetice**

A, *Fantasticul de filiaţie gotică*

- Predilecţia pentru fantasticul de „aparat" sau atmosferă, pentru ambianţa aşezărilor tenebroase şi redutabile

- Cultivarea izolării, solitudinii sau pustietăţii, a sumbrului şi lugubrului generatoare de teroare şi oroare
- Supranaturalul avansat ca o maşinaţie agresivă, ca o progresivă intruziune deconcertantă
- Experimentatorii „păţaniei" sau aventurii: fiinţe sensibile şi vulnerabile, dispuse să ia în serios coincidenţele tulburătoare şi superstiţiile
- Predilecţia pentru *ghost stories,* deci pentru apariţiile tanatologice: fantome (stafii), spectre, strigoi - ori mai rar pentru cele demonologice —, în genere, pentru arătările capabile să izvodească spaima copleşitoare

B. *Insolitul enigmatic al „voinţei de mister*'*

- Preluarea de către E.A. Poe, iniţiatorul modalităţii, a predilecţiei gotice pentru ambianţa tenebroasă, solitară sau sumbră
- Deplasarea accentului dinspre spaimă spre morbideţe, ataraxie, indiferenţă abulică, viziune crepusculară asupra lumii
- Cultivarea simţămintelor intermediare, mixte, de frontieră, izvorâte din amalgamarea fricii cu ipostazele moliciunii ostentative, drapate uneori cu orgoliu aristocratic
- Subiectivitatea accentuată, transmisă prin contaminare, proprie deopotrivă iniţiatorului şi naratorului experimentator
- Inerenta micşorare a impactului surprizei fantastice

Cultivarea negaţiilor, a vagului şi indeterminaţiunii, ca forme ale intenţiei de nondivulgare, de criptare a comunicării, pe scurt, a „voinţei de mister"

- Rarefierea intrigii poetice şi reducţia la minimum a dialogului; frecvenţa frazelor eufonice, timbrate poetic; alexandrinismul decadent şi estet

----------- *FANTASTICUL TRADIŢIONAL SAU AL INFILTRAŢIEI ACCIDENTALE*

.ţ. ***Venus din Iile,* de Prosper Merime e**

Este plăcut să inaugurezi atributele unei modalităţi literare cu o creaţie de vigoarea epică şi valoarea nuvelei *Venus din Iile* (1837), de Prosper Merime, în care exemplaritatea mijloacelor artei se conjugă într-un chip de-a dreptul didactic cu o seamă de însuşiri de interes teoretic, vizând coordonatele acestei importante modalităţi a genului. E vorba de *formula, fantasticului tradiţional sau al infiltraţiei accidentale.*

E suficientă chiar şi o fugitivă privire atentă pentru a observa că, pe cât de insistent erau pregătite terenul şi atmosfera pentru ecloziunea suprarealului în aria *fantasticului spaimei si morbideţii,* pe atât de distanţate, la modul „diversionist", de bănuita finalitate a invenţiei supranormale par de astă dată atributele intrigii narative.

Şi să începem prin a observa că povestitorul auctorial de persoana întâi, bucurându-se de reputaţia de „arheolog ilustru" a lui Merime (existentă în realitate), se îndreaptă spre orăşelul Iile, situat în Roussillon, un ţinut de la poalele Pirineilor orientali locuit în bună măsură de catalani, atras acolo de abundenţa monumentelor antice şi medievale. După sosi-rea-i la ţintă, eruditul călător parizian urmează să constate că două întâmplări disparate polarizează interesul localnicilor, ambele lipsite de vreo contingenţă cu extranaturalul, cel puţin la prima vedere: descoperirea senzaţională a unei statui a Venerei la rădăcina unui măslin şi — ciudat de

constatat - mult mai puţin pasionanta pregătire, iar apoi desfăşurare, a unei nunţi. Istorisirea îşi extrage substanţa şi nervul epic tocmai din nefireasca disproporţie dintre cele două evenimente, situaţie care va conduce spre revelaţia senzaţionalei puteri a celui dintâi (descoperirea arheologică) de a-l influenţa pe cel de al doilea (nunta). în acelaşi timp, până una-alta, să înregistrăm, iată, şi inedita trăsătură dominantă a noului fundal: nici castele austere, nici solitudine angoasantă, nici decoruri cu faima unor locuri bântuite, ci nişte spaţii mediteraneene transparente, locuite de nişte intelectuali cu picioarele pe pământ, sensibil deosebiţi de nevropatul „semnalizator" al lui Dickens, înzestraţi cu preocupări arheologico-ştiin-ţifice.

Cu metodică şi vicleană detaşare, naratorul începe să treacă progresiv în revistă neobişnuita înlănţuire şi interferenţă a feţelor realităţii. Cea dintâi vizează statuia şi îi e furnizată musafirului auctorial în preambulul expozitiv de către călăuza sa catalană: e vorba de vioiciunea neobişnuită a ochilor ei „mari, albi, care te ţintuiesc locului" încât „fără vrere, cobori privirea în pământ", şi apoi de accidentul ruperii prin răsturnarea-i neaşteptată a picioarelor unui localnic. Se prefigurează astfel postura de piază-rea a „idolului", cum îl numeşte, în calitatea-i de bun creştin, acest prim mărturisitor epic. Sosirea oaspetelui în familia arheologului amator Peyrehorade (rudă bună cu Oldbuck, anticarul scoţian din romanul cu acelaşi nume al lui Walter Scott) va consolida tranzitoria ipostază *stranie* a obiectului. Mai întâi, naratorul va ajunge martorul involuntar al unui episod suspect: piatra azvârlită în statuie de un oarecare „derbedeu" îi e aruncată înapoi prin ricoşeu drept în frunte, fără însă a stârni din partea placidului spectator parizian mai mult decât o observaţie cultă: „încă un vandal pedepsit de Venus!" Noi insidii insolite oferă în continuare contemplarea de aproape a sculpturii, făcută în compania entuziastului ei descoperitor şi proprietar, Peyrehorade. Privitorul de curând sosit crede a-i citi pe chip „o expresie feroce", ba

chiar „diabolică", o „maliţiozitate" ce nu exclude totuşi „o nemaivăzută frumuseţe". Pe aceeaşi linie a insinuării unor virtuale desfăşurări „scandaloase" se înscriu cele două inscripţii latine de pe soclul şi, respectiv, braţul Venerei: *Cave amantem* şi *Veneri Turbul...* tălmăcite în cele din urmă ca semnificând: *la seama la cel ce te iubeşte* (idee analogă versului *Mais sije faime prends garde a toi* din opera *Carmen,* de Bizet, clădită pe nuvela omonimă a aceluiaşi Merime) şi 136

Venerei turbulente. împletită astfel cu blajine discuţii savante şi cu voioase aluzii mitologice, relatarea evoluează spre următoarea treaptă a infiltrării statuii în viaţa acestor provinciali: înainte de a pleca la nuntă, iminentul mire se angajează în nişte partide de *paume* cu nişte spanioli, pe care le pierde sistematic, până când - întâmplător? - îşi scoate inelul de nuntă şi îl agaţă pe degetul Venerei. Gestul va avea multiple consecinţe senzaţionale: mai întâi, improvizatul sportiv va începe numaidecât, ca prin farmec, să câştige partidă după partidă, apoi, mai târziu, în timpul nunţii, va mărturisi extrem de tulburat că năbădăioasa statuie şi-a îndoit degetul refuzând să-i restituie inelul. Desigur, relatarea nu exclude eventualitatea ca alternanţa dintre neşansă şi noroc la joc să se fi datorat unui concurs fortuit de împrejurări şi de asemenea are grijă să pună în seama tânărului Alphonse istoria cu înţepenirea deliberată de către „idol" pe degetul său a inelului nupţial abia după ce acela băuse peste măsură la nunta-i vin vechi de Collioure (clasica compromitere bahică a promotorului supranaturalului).

Deducem din toate cele de mai sus că povestea „cu cântec" a intruziunii statuii i se datorează nu numai rolului intrinsec al agresivei creaţii sculpturale, ci şi defecţiunilor participanţilor la acţiune. Disputa se angajează pe aliniamentul antinomic politeisto-monoteist al semnificaţiei zilei de vineri — zi de penitenţă pentru creştini ce rememorează patimile Domnului, în acelaşi timp însă, din unghi etimologic, revendicându-se de la zeiţa Amorului.

Primul care tulbură apele în numele acestui din urmă criteriu este amfitrionul autorului, bonomul şi ospitalierul anticar Peyrehorade. Nesfârşitul său zel filo-dasicist nu se limitează la afinitatea estetică faţă de o inedită operă de artă antică ori la plăcerea erudită de a se lansa în dispute grafologice, dar îmbracă şi calendarul praznicelor şi opreliştilor cotidiene. Ca politeist păgân trăitor în evul modern, el îşi îngăduie să ignore prejudecăţile creştine ale concitadinilor săi faţă de însuşirile „diabolice" ale buclucaşei statui (socotind fractura piciorului nefericitului Jean Coli drept o convenabilă rană venită de la Venus), ba chiar eludează cu nonşalanţă vechile restricţii creştine relative la ziua de Vineri. Drept urmare, în numele tradiţiei onomastico-etimologice proprie limbilor romanice, el fixează chiar în acea zi ceremonia matrimonială proclamând cu ingenuitate: „Vineri e ziua Venerei. Cea mai nimerită zi pentru o căsătorie".

137

Alphonse, fiul său, preconizatul mire, pare a vrea să nu se lase nici el mal prejos. Nedispunând, bineînţeles, de panaşul erudiţiei paterne, defecţiunea sa va fi una generată de prozaice interese materiale. El doreşte să se însoare atras fiind nu de „frumuseţea seducătoare" a domnişoarei Puygarrig, ci de considerabila avere a viitoarei lui soţii. în consecinţă, nu pregetă, cu puţine minute înaintea cununiei, să-şi scoată de pe deget inelul cu diamante pentru a avea randament sporit într-o pasionantă întrecere *depaume* cu un spaniol din Aragon, nu înainte de a striga blasfemiator: „Blestemat inel!" Suita de regretabile defecţiuni aparent minore şi întâmplătoare doar la prima vedere continuă cu episodul uitării inelului pe degetul statuii, „greşeală" mărturisită doar naratorului (pentru ochii miresei, înlocuindu-l cu un altul destinat unei modiste din Paris) într-o formulare cam vulgară, precum şi riscantă, în ordine... metafizică: „L-am uitat pe degetul statuii, lua-o-ar dracu".

De altfel, suita aceasta de notaţii vag dezavantajoase nu o ocoleşte nici pe tânăra mireasă. Deşi părea blândă, ea „nu era totuşi lipsită de-o uşoară ironie", amintindu-i-o naratorului - simptomatică acoladă - pe Venera gazdei sale.

Obţinut prin focalizarea efectelor acestor defecţiuni deocheate, fantasticul va ţâşni cu atât mai exploziv şi spectaculos cu cât nu a fost anunţat de acordurile pregătitoare ale anxietăţii şi fricii. Dezlănţuită pe fundalul desfăşurării nupţiale, „misterioasa catastrofă" (cum o denumeşte epilogul) va coincide cu două instructive şi conexe translaţii semantice ale planului supranormal. Mai întâi, dintr-o piază-rea, adică dintr-o virtuală şi echivocă sursă planantă de supranormal, statuia Venerei se va preface într-o eroină fantastică actantă, pusă distructiv în mişcare împotriva mirelui care tocmai se pregătea să trădeze păgâna lor unire matrimonială din ziua ce-i poartă numele. Tot aici găsim şi cealaltă mutaţie caracterologică aparţinătoare neaşteptatei întruchipări. Precum vedem, din mitologică şi generoasă protectoare a îndrăgostiţilor sau din postura de „născătoare a ginţii lui Enea, al zeilor şi-al oamenilor farmec" (cum o celebrează Lucre-ţiu în fruntea poemului *De rerum natură),* Venus se preface într-o femeie rea, într-o chintesenţă necruţătoare şi dezlănţuită a geloziei. Diferenţa dintre versiunea ortodox-mitologică a Venerei, voluptuoasa răsfăţată a Olimpului, şi această încruntată „namilă verde" din Iile care dă buzna în patul mirelui infidel spre a-i face de petrecanie (şi pe care, cu puţin înainte, 138

nefericitul tânăr o identificase cu necuratul atunci când semnalase dispariţia naratorului prin replica: „Hei! L-o fi luat şi pe el dracu!"), deosebirea, spun, este vizibilă. Iar detaliul merită interpretat ca o altă actualizare viguroasă a caracterului dintotdeauna eretic al supranaturalului beletristicii fantastice.
Istorisirea e condusă până la sfârşit cu aceeaşi detaşată şi ponderată obiectivitate, chiar dacă, din dorinţa de a ţine isonul genului abordat, naratorul pretinde că s-a simţit şi el cuprins la un moment dat de „teroarea superstiţioasă". Neangajanta postură e cu atât mai lesne menţinută cu cât relatarea impasibilului cronicar merge spre final mână în mână cu constatările procurorului regal venit să ancheteze eventuala crimă (în care scop îi anchetează atât pe neconsolata domnişoară Puygarrig, cât şi pe partenerul aragonez al răposatului la jocul de *paume).* Bineînţeles, nu lipseşte clasica versiune dublă asupra evenimentului, procedeu predilect, propriu mai cu seamă acestui tip de naraţiune. Pe de o parte, varianta supranaturală dată de către mireasă întâmplării e socotită de procuror drept dovada peremptorie a zăticnirii minţii ei: „- Biata femeie! Am impresia c-a înnebunit, îmi spuse el zâmbind cu tristeţe. E nebună! Nebună de-a binelea!" Pe de alta, naratorul (deci persoana cea mai credibilă) are grijă să specifice - fapt capital şi probă ultra-revelatorie a miracolului - că el călcase din neatenţie „pe ceva tare care se afla pe covor" ce se descoperi a fi chiar uitatul pe degetul statuii şi neridicatul inel cu diamante al lui Alphonse. în prelungirea acestei ultime nete postulări a supranormalului -confirmate, dacă mai era nevoie, de mărturisirea unui servitor relativă la absenţa prealabilă pe degetul lui Alphonse a inelului -, epilogul conferă un nou avatar dicotomiei păgâncreştin pe care e construită naraţiunea. Răsfrângând *corampopulo* mobilul intrigii nuvelistice, tradiţia locală face să ajungă, printr-un intermediar, la urechile autorului-povestitor vestea că, deşi topită şi prefăcută ulterior Într-un clopot, statuia a continuat şi sub noua înfăţişare „să răspândească nenorocirea", reluându-şi rolul de piază-rea: „De când bătăile acestui clopot răsună în Iile, viile au degerat de două ori". Să mai adăugăm că nici chiar acest ultim detaliu nu este unul cu totul autonom, lipsit adică de potenţialul precedent al unei posibile echivalenţe. Despre acţiunea de a degera mai fusese vorba o dată, şi anume - detaliu semnificativ — în contextul descoperirii statuii: Venus fusese găsită

cu prilejul săpăturilor destinate scoaterii din pământ a unui măslin bătrân. .. degerat (ce-i drept şi din cauza asprimii iernii precedente).
De altfel, capodopera lui Merime deschide orizontul nu numai relaţionărilor infra-narative, dar şi unor posibile exerciţii de literatură comparată. Am'mai întâlnit oare undeva o asemenea intervenţie finală pedepsitoare datorată unei statui însufleţite? Desigur - şi anume tot în relaţie cu solul aceleiaşi Spânii generatoare de mari legende, de a cărei vecinătate era vorba în *Venus din Iile.* Am în vedere comedia *Seducătorul din Sevilla şi Comeseanul de piatră* (1630), de Tirso da Molina, reluată de *Don juan sau Ospăţul de piatră* (1665), de Moliere. Evident, îmbrâncirea supra-cuceritorului femeilor în chinurile infernului de statuia comandorului, fosta lui victimă, reprezintă un alt soi de sancţiune decât răfuiala cu pre-zumtivul ei mire a Venerei lui Merime.

Dragostea cu sila a Profesorului Guildea (HowLove Came to Professor Guildea), de Robert Smythe Hichens

Iată o naraţiune în care, mai mult ca oriunde, supranaturalul este chemat să se ia la trântă cu un experimentator ultra-recalcitrant faţă de eventualitatea vreunui plan metafizic. E vorba de un alt om de ştiinţă, dedicat, cu un înalt simţ al propriei vocaţii, cercetării fundamentale şi, drept urmare, pe cât de stăpânit de „scepticism" şi de un profesional „amestec de neîncredere şi nevoie de cunoaştere", pe atât de obişnuit „a se apăra de orice sentimentalism". Viaţa i se organizează astfel sub semnul unei ordini riguroase, exteriorizată printr-o conduită „total lipsită de căldură şi simpatie", de a cărei proximitate molipsitoare se resimt vizibil ambii săi colocatari, adică atât valetul Pitting, cât şi... papagalul Napo-leon. In economia naraţiunii, un rol mai important îi revine însă noului său confident, preotul Murchinson, un prieten autentic, sensibil, perfect echilibrat, răbdător şi devotat.
Intriga demarează de la nivelul acesta potenţial freudian al unei indiferenţe nestrămutate, în fapt, a unei linişti de dinaintea furtunii, înregistrate de către preot ca o defecţiune generatoare de „milă". „îl deplângea pe omul acesta foarte muncitor care în viaţă reuşise admirabil, pe omul acesta de-o mare inteligenţă, curajos, care nu părea niciodată

deprimat, care nu simţea niciodată nevoia să fie ajutat [...] şi mergea drept înaintea lui, fără a şovăi vreodată." Liniştea sa interioară aparent neclintită durează până în ziua când savantul are impresia că zăreşte pe o bancă din parcul învecinat „o formă vagă, negricioasă" de bărbat, femeie sau copil. Cercetând îndeaproape locul, nu găseşte pe nimeni, dar, reîntors acasă, are senzaţia stăruitoare că o fiinţă s-a înstăpânit în apartamentul său. Destăinuind noua-i preocupare obsesivă prietenului său, Frederic Guildea neagă cu tărie că s-ar datora deteriorării sănătăţii fizice, surmenajului ori altei degradări psiho-nervoase (proclamare a integrităţii sale sanitare mult mai netă, de bună seamă, decât cea constatabilă la protagoniştii nuvelelor înrudite tematic *Le Horla,* de Maupassant şi *Omul care şi-a găsit umbra,* de Cezar Petrescu). El nu s-ar simţi prin urmare cuprins de teamă (căci colocatarul său nevăzut nu are contururile alb-vaporoase ale unei fantome), ci, menţinându-se la distanţă de obişnuita trăire a iminenţei contactului cu lumea de dincolo, preferă să vorbească despre „descumpănire", dar mai ales despre „curiozitate" (apanajul omului de ştiinţă), „aversiune" şi „iritare". Contestând net trăirea de către el a fricii, experimentatorul acesta sofisticat admite, prin intermediul agasării, experienţa ororii, una izvorâtă din senzaţia că fiinţa invizibilă ce a năvălit în viaţa sa aparţine unei femei-crampon care-şi exteriorizează cu insistenţă neruşinată şi insuportabilă atracţia fizică pentru abstinentul savant, obişnuit de mult să creadă că orice afecţiune l-ar împiedica să lucreze. Insă prietenul său clerical nu acordă circumstanţei o relevanţă mai importantă decât aceea a unui caz, adică a unui simptom nevrotic. Guildea îi intuieşte prea bine apriorica prejudecată profesională anti-miraculoasă atunci când îi spune: „Te cunosc, Murchinson: eşti tot atât de ferm în scepticismul dumitale ca şi în vocaţia de preot". Sfatul acestuia din urmă este, drept urmare, unul eminamente curativ: amicul ajuns la ananghie să-şi ia o săptămână de repaus în afara Londrei. Dar cum vindecarea nu se produce după întoarcerea lui de la Westgate, Guildea îi propune părintelui Murchinson să ia împreună taurul de coarne, altfel spus, să accepte o experienţă care va aduce sau nu *dovada* realităţii nedoritei prezenţe. Modalitatea aleasă constă în a supraveghea, ascunşi după draperii, comportamentul lui Napoleon, pasăre pe care Guildea o socoteşte direct influenţată de intrusa din apartament, motiv pentru care, enervat, stăpânul casei acoperă, într-una din seri, colivia cu o bucată de postav.

După ce iniţial experienţa îi pare preotului (arbitrul situaţiei) lipsită de demnitate şi ridicolă, de la o vreme pânda se arată totuşi cel puţin utilă. Nu mică îi este astfel mirarea când constată că papagalul începe să uguiască şi să se tânguie cu vagi inflexiuni feminine, „de turturea îndrăgostită", ori chiar să schiţeze o mişcare „afectuoasă şi afectată, ca a unei fiinţe proaste şi pătimaşe care s-ar înghesui în cineva sau i-ar da cu cotul, uşor, pe furiş". Intuiţia îi este revelată preotului şi pe cale analogică, mai precis graţie cunoaşterii prealabile a câte unei enoriaşe de această speţă, îndrăgostite la modul agresiv de el sau de vreun alt predicator. Urmarea e simţământul mutual de „suprem dezgust" şi „greaţă", încercat deci de către ambii bărbaţi (a cărui sursă obiectivă e confirmată suplimentar de valetul Pitting, care a remarcat de asemenea glasul mai „dulce" de la o vreme al lui Napoleon). De altfel, Guildea conchide că metamorfoza aceasta prin care pasărea reproduce comportamentul „idioatei cu temperament amoros" nu e mai veche, nici mai nouă decât seara intruziunii fiinţei nevăzute în casa sa. Tâlcuind, la rândul său, evenimentul, părintele Murchinson (cel ce continuă totuşi să conteste realitatea fantastică a întâmplării de vreme ce, spune el, n-a auzit, nici simţit respectiva prezenţă umană) îi atribuie înţelesul unei *sancţiuni* aplicate prietenului său pentru ignorarea deliberată şi prelungită a oricăror impulsuri erotice fireşti: „Dumneata urai orice afecţiune. Respingeai cu dispreţ sentimentele omeneşti. Nu simţeai nevoia, nu doreai să iubeşti pe nimeni. Şi nu doreai nici ca altcineva să te iubească. Poate că asta ţi-e pedeapsa".
Cursul ulterior al naraţiunii urmăreşte celelalte faze, tot mai grave, ale crizei. Intr-o noapte, nemaiputând suporta asalturile de „cretină îndrăgostită, sentimentală, dar decisă" ale invizibilei şi intolerabilei vizitatoare, profesorul solicită ultra-insistent (strigând disperat: „Ajutor!") compania valetului Pitting pe care-l copleşeşte, părându-i-se că a întârziat întrucâtva, cu violente mustrări, după care-i cere să rămână cu el până dimineaţa. Ofuscat de lipsa de menajamente a atitudinii, ca şi de insolitul pretenţiei („a fost angajat ca valet, nu ca să-şi petreacă noaptea cu alţii", spune el), Pitting hotărăşte să-şi părăsească serviciul. Din aceleaşi pricini, după câteva zile, se produce şi despărţirea de papagalul Napoleon, pe care stăpânul său îl vinde unuia din negustorii de pe Shaftesbury Avenue. în sfârşit, culminaţia maladiei se arată cu atât mai răsunătoare cu cât coincide cu un scandal public, despre a cărui declanşare Murchinson află

din ziarul *Times.* Plecat să conferenţieze la Paris la sfatul acestuia din urmă (ştiut fiind că până atunci „tandreţea respingătoare, dezgustătoare" a nevăzutei femei se făcea simţită doar acasă), Guildea speră că revederea prietenilor şi distracţiile îl vor ajuta să scape de obsesia lui. Dar, din nefericire, savantul constată cu oroare sporită că insuportabila lui amantă fără chip îi dă ghes chiar în timp ce-şi rosteşte conferinţa. Efectul e cât se poate de deplorabil: oratorul şovăie, îşi pierde dezorientat şirul discursului, începe să se deplaseze de-a lungul

estradei, dă din mâini, ţipă prelungit şi finalmente leşină, producând o emoţie nemaiîntâlnită în sală.
Reîntâlnirea celor doi prieteni în casa din Hyde Park Place a lui Guildea aduce cu sine şi deznodământul. Mişcarea epică inedită a momentului e dată de anunţul profesorului, exteriorizat cu „veselia delirantă, neaşteptată" a celui implicat, cum că nesuferita-i musafiră vrea dintr-o dată să-l părăsească. Preotul e îndemnat mai întâi să-i deschidă fereastra, apoi uşa de la intrare şi în cele din urmă poarta clădirii. Mare-i fu însă uimirea lui Murchinson — dar şi „curiozitatea şi oroarea" — să constate că zăreşte şi el în peisajul nocturn al parcului de peste drum „o formă ciudat ghemuită în ea însăşi", pe-o bancă, aidoma aceleia năzărite mai înainte tot acolo, în postul Crăciunului, lui Guildea. Apropiindu-se ca să cerceteze îndeaproape „acel obiect negru, întunecat" care „nu seamănă cu nimic din ce văzuse vreodată", Murchinson constată şi el că „acolo nu mai era nimeni".
Precum vedem, într-un spaţiu epic infim, R.S. Hichens exersează nu mai puţin de trei procedee proprii în genere fantasticului şi îndeosebi acestei experienţe a genului. Mai întâi — asemenea lui H.H. Ewers în *Păianjenul* sau lui V. Voiculescu în *Sakuntala* — îşi pune personajul să reia *repetitiv* gesticulaţia unei alte individualităţi tipologice. Să aibă situaţia vreun tâlc? Dacă da — atunci probabil ar putea fi acela că, din unghi erotic, existenţa lui Murchinson este aproape la fel de pustie, deci stă sub semnul aceleiaşi servituti, ca şi cea a lui Guildea. In al doilea rând, notaţia „nu seamănă cu nimic din ce văzuse vreodată" relativă la acel enigmatic „obiect" reaminteşte statutul îndeobşte *eretic,* adică insolit, al figuraţiei supranaturalului fantastic. In fine, aşijderi caracteristică este alăturarea antinomică, conformă principiului *coincidenţei contrariilor,* a motivului *repetiţiei* cu cel al *dispariţiei* fantastice. Aşa cum în mai sus menţionatul *Păianjenul* etajul doi al hotelului de peste drum, de unde gesturile necunoscutei şi

fatalei fete ce sugeraseră sistematic finalitatea auto-spânzurării se descoperă finalmente că „era de luni de zile gol şi nelocuit", şi aici, iată, chiar dacă într-un context mai puţin frapant, preotul, în loc s-o identifice pe uneltitoarea dramei lui Guildea, e obligat să constate că „acolo nu mai era nimeni".
In slujba aceluiaşi impact buimăcitor este pusă şi abrupta şi tipic nuvelistica revelaţie finală a istorisirii, echivalentă, la rându-i, cu un alt fel de dispariţie. Reîntors la greu încercatul său prieten, Murchinson îl găseşte pe Guildea trecut la cele veşnice, cu „o expresie de groază înfiorătoare" întipărită „pe faţa răvăşită". E inutil a spune că laconica explicaţie pozitivistă „moartea se datora unei insuficienţe cardiace" este, pentru cititorul avizat, una pe cât de simplistă şi „bună de adormit copiii", pe atât de diversionistă...

***La hanul luiMânjoală,* de Ion Luca Caragiale**

„Era dracul, ascultă-mă pe mine. — O fi fost — am răspuns eu — dar dacă e aşa, pocovnice, atunci dracul te duce, se vede, şi la bune..." Calamburul acesta voios, destinat să formuleze poanta finală din *IM hanul lui Mânjoală* (1898 - în „Gazeta săteanului"), rezumă cu brio tonalitatea generală a povestirii lui I.L. Caragiale. După cum se vede, dracul nu mai e aici o sperietoare ca în *Copil schimbat,* de Pavel Dan, nici menţinut doar în ambiguitate binevoitoare ca în *Şarpele,* de Mircea Eliade şi în multe alte istorisiri universale de tip faustic, ci pur şi simplu lăudat explicit.
Schimbarea registrului e posibilă în bună măsură datorită temperamentului experimentatorului narator. Personajul - Fănică pe nume -, un flăcău „obraznic" cu femeile ispititoare (cum era Caragiale însuşi) şi greu de descumpănit chiar şi supus urzelilor puterilor suprafireşti, aduce cu sine un aer de înviorătoare voinicie. Tânărul merge să se logodească cu fata „a mai mare" a pocovnicului Iordache din Popeştii-de-sus. De altminteri, fabula epică se mulţumeşte cu prezentarea fugitivă a acestuia din urmă, o întruchipare a imperativului matrimonial, dispensându-se — spre deosebire de *Venus din Iile* — de prezenţa viitoarei mirese.
In schimb, urmaşele Evei beneficiază de o reprezentantă dacă nu „pe cinste", în orice caz plină de vitalitate în persoana Marghioalei,

stăpâna văduvă de la hanul lui Mânjoală, ce-i oferă favoruri speciale tânărului pe care tocmai a pus ochii. In puţine cuvinte, intriga este povestea puterii farmecelor menite (verbul „a meni" comportă aici sensul său magic primordial) să obstrucţioneze drumul personajului spre „Isaia dănţu-ieşte". Atuurile uneltitoarei antimatrimoniale sunt multiple. Mai întâi, înfăţişarea ei atrăgătoare de femeie „frumoasă, voinică", dar mai ales „ochioasă", cu nişte ochi „straşnici", nu numai arătoşi, dar şi înzestraţi, se sugerează, cu puteri hipnotice, căci privind-o Fănică pe femeie „drept în lumini" bagă de seamă că-i „sticleau grozav de ciudat", iar la plecare, de peste zăplaz, o vede, nu întâmplător, „adumbrindu-şi cu mâna arcurile sprâncenelor". De altfel, motivul acesta al ochilor femeieşti imperativi apare recurent la I.L. Caragiale. „Leoaica" de Acriviţa din basmul nuvelistic *Kir lanulea,* cea care-i vâră în spaime pe

toţi, dar mai ales pe greu încercatul ei soţ de obârşie demonică — arătând astfel că, pe lângă răutatea femeiască, mijloacele unui drac sunt cele ale unui mic copil! -, Acriviţa deci îşi anunţă apucăturile tiranice şi prin obiceiul de a se uita câteodată „cruciş".
Insidiilor acestora li se alătură antecedentele net magice, de vrăjitoare, ale Marghioalei, unele intrate în legendele locale, altele observate sau trăite nemijlocit de narator. în prima categorie se înscriu represaliile ei de pomină împotriva unor tâlhari care voiau s-o prade. Pe cel care ridicase toporul sa spargă uşa — zice-se — l-a fulgerat prăvălindu-l la pământ fără viaţă; pe fratele lui, părtaş la agresiune, l-a pedepsit luându-i graiul şi punându-i astfel pe fugă pe ceilalţi doi hoţi. însă şi mai instructivă e iniţierea nemijlocită a lui Fănică în harurile vrăjitoreşti ale Mânjoloaii, prilej de a constata fibra lor necurată, drăcească. Două sunt indiciile elocvente în acest sens: Epsa icoanelor din odaia cocoanei, sub pretextul neconvingător că „prăsesc cari şi păduchi de lemn", dar mai ales adversitatea ei faţă de semnul crucii. Ultima constatare nu constituie doar un deocheat detaliu expozitiv, ci şi un reper epic iterativ de primă relevanţă. De fapt, alături de ipostazele repetitive ale temei *căciulii* — despre care se va vorbi numaidecât -, neprietenia congenitală a Marghioalei faţă de distinctivul gest creştinesc reprezintă un laitmotiv, o insidioasă permanenţă tematică. Nemijlocit, eroina îşi trădează idiosincrazia o singură dată, spre final, după întoarcerea lui Fănică, însă de trei ori menirea de a o semnaliza prin câte un răcnet, din pricina coincidenţei suferirii vreunei agresiuni, îi revine cotoiului negru, clasicul locotenent al vrăjitoarelor (cealaltă colaboratoare

fiind „cotoroanţa", jupâneasa bătrână, slujitoarea caracteristică a magiei negre, conformă reprezentării folclorice a babei zise talpa iadului -, motiv abordat de Caragiale şi în basmul *Calul dracului).*
Vine apoi la rând, în postură de adjuvant fantastic, concursul factorului meteorologic, mai exact contrastul dintre viforul de toamnă târzie al „vremii vajnice" pe care trebuie să-l înfrunte călăreţul şi ispititoarea intimitate din odaia Marghioalei - prilej pentru Paul Zarifopol de a avea intuiţia unui „parfum local şi vechi" şi pe care pana naratorului îl evocă în termeni exclamativi: „Multe odăi curate şi odihnite am văzut în viaţa mea, dar ca odaia aceea... Ce pat! Ce perdeluţe! ce pereţi! ce tavan! toate albe ca laptele. Şi abajurul şi toate cele lucrate cu igliţa în fel de fel de feţe... şi cald ca subt o aripă de cloşcă... şi un miros de mere şi de gutui..."
In sfârşit, nu putea să lipsească alcoolul, celălalt adjuvant firesc al supranaturalului, caracteristic, cum am mai spus, acestei modalităţi. Oaspetele e răsfăţat de hangiţă, în afara soiurilor minunate de mâncare, cu o „grozavă tămâioasă" care-i stârneşte „un fel de amorţeală pe la încheieturi", iar mai târziu, după ce se aşterne la drum, prilejul de a constata oarecum autocritic: „Am băut prea mult!"
Aventura epică transpune premisele acestea într-o spectaculoasă rătăcire nefirească.
Cheia derapajului prelungit stă - se sugerează - în farmecele plasate de ibovnica incipientă a lui Fănică în căciula flăcăului pe care „o tot învârtea ş-o răsucea". Alături de laitmotivul gestului mereu buclucaş al crucii — declanşând cu regularitate „întâmplător" câte un răcnet al cotoiului agresat, care cotoi semnalizează astfel că eroul se află pe teritoriul certat cu cele sfinte al lui „ducă-se pe pustii" -, povestea cu căciula este celălalt cuvânt-cheie al povestirii. Sub semnul polisemiei, textul îi conferă trei ipostaze acestui element central al intrigii. întâlnim, pentru început, cum am mai remarcat, acţiunea Marghioalei de a fermeca, focalizată asupra căciulii, ca principală virtuală unealtă vrăjitorească; pe urmă, ca în împrejurarea trasului la măsea, obiectul cu pricina devine aşijderea mobilul nemijlocit al unei senzaţii supărătoare: „Căciula parcă mă strângea de cap ca o menghinea; am scos-o şi am pus-o pe oblânc..." notează naratorul; iar apoi când şi-o repune, e nevoit să constate din nou: „deodată sângele începe iar să-mi arză pereţii capului". în sfârşit, prin glasul

pocovnicului Iordache — cel care, spre a-l smulge pe Fănică din braţele „matracucii" şi a-l hărăzi pe nărăvaş logodnei şi însurătorii, l-a „dus legat cobză la schit în munte: patruzeci de zile, post, mătănii şi molitve" - cu-noaştem, în contextul unei vorbe de duh, şi cel de-al treilea tâlc al termenului, unul figurat şi glumeţ de astă dată. La replica tânărului cum că dracul nu te duce neapărat la lucruri rele, bătrânul răspunde că „întâi te dă pe la bune, ca să te spurce, şi pe urmă ştie el unde te duce..." Iar apoi, chestionat asupra surselor înţeleptei cugetări, el ripostează cu un fel de îmbufnare echivocă: „asta nu-i treaba ta, [...] asta-i altă căciulă...". Cât priveşte rătăcirea propriu-zisă care-l obligă pe erou să graviteze timp de vreo patru ceasuri în jurul hanului, un rol central îi revine năbădăiosului cotoi şi metamorfozelor sale. Rând pe rând, „dobitocul" îi dă târcoale drumeţului ajuns la cheremul viforului în ipostază de mogâldeaţă, de „căpriţă", de „ied negru foarte drăguţ", care este prins şi vârât în desagă, de unde dispare pe neobservate, nu fără legătură cu suferirea unei alte agresiuni concomitente cu un nou... semn al crucii, - pentru ca, la reve-nirea-i în „odaia cucoanii", să-l regăsească în preajmă-i stându-i din nou în cale, vârându-i-se printre picioare şi mergând cuminte (ca un... motan ce este) să se culce sub pat. E instructiv de văzut că toată această suită de prefaceri (căreia i se adaugă cele două „felii" ale lunii) produce un impact răscolitor nu atât asupra călăreţului - care-şi păstrează stăpânirea de sine caracteristică protagoniştilor acestui tip de povestiri -, cât... calului, ce pare a intui şi el esenţa drăcească, direct ameninţătoare, a vietăţii nocturne -,

preluând aşadar atitudinea trăitorilor experienţelor din zona *fantasticului spaimei şi morbideţei:* „în vremea asta, calul se cutremură şi dârdâie din toate încheieturile ca de frigurile morţii".
în genere, iscusinţa narativă a lui Caragiale se bizuie pe izvodirea unor dipticuri mai ales antitetice: semnul creştinesc al crucii este opus farmecului (ţinând de magia neagră) îndreptat de Marghioala asupra căciulii; intimitatea caldă, stăpânită de distinctivul „miros de mere şi gutui", a odăii hangiţei stă în opoziţie cu domnia „vremii vajnice" şi a „viforului" de afară; motanul, mirosit de către cal ca având o emanaţie necurată şi direct ameninţătoare, îi apare mai puţin creştinului... om drept „un ied negru foarte drăguţ, care se lasă blând" să fie ridicat de jos; apoi ochii iedului din desagă îi amintesc, stârnindu-i regretul că a plecat, „de alţi ochi" lăsaţi în urmă la han; şi tot astfel, regăsirea sălaşului îmbietor coincide cu

apelativele „Ucigă-te toaca" şi „duce-te-ai pe pustii" adresate de Gheorghe Nătruţ, paznicul de la coceni, cotoiului, a cărui prezenţă insuportabilă îl determină pe greu încercatul buiestraş s-o ia la goană de unul singur în noapte; în sfârşit, cuminţirea şi darea pe brazdă a zvăpăiatului Fănică coincide cu vestea că hanul lui Mânjoală a ars „până-n pământ", iar o dată cu el - asemenea vrăjitoarelor medievale - şi cocoana Marghioala.
în pofida proporţiilor sale reduse, povestirea aceasta excelează, cum vedem, prin densitatea considerabilă a sugestiilor şi insidiilor caracteristice.
***Aranca, ştima lacurilor,* de Cezar Petrescu**
Din unghiul siluetei naratorului, s-ar putea spune că *Aranca, ştima lacurilor* (1929) se află la antipodul *Prăbuşirii casei Usher,* o altă naraţiune expusă epic tot la persoana întâi. Tematic, cele două nuvele sunt omologabile ca aparţinătoare aceleiaşi categorii gotice a poveştilor cu stafii. Ca atmosferă însă, spaima este atât de diminuată aici încât situează istorisirea de faţă, în pofida analogiei tematice a unei alte *ghost-story,* în altă formulă a genului. Pe cât de asemănător până la identificare, sub semnul morbideţii iremediabile, cu protagonistul este naratorul lui Edgar Allan Poe, pe atât de lucid, cu picioarele pe pământ şi aparent refractar faţă de „spaima superstiţioasă" iscată de adierea supranaturalului este povestitorul lui Cezar Petrescu, un „scatiu transcarpatic" regăţean rătăcit pe plaiurile ardelene, rudă bună cu Fănică din caragialiana *ha hanul lui Mânjoală.* în cazul de faţă, distanţarea naratorului faţă de conţinutul depoziţiei sale supranaturale - modalitate proprie acestei structuri a genului - creşte datorită interferenţei unui al doilea povestitor, cu totul imun faţă de cele de dincolo. E vorba de grăsunul, ultraterestrul, pitorescul şi hilarul Silvestru Hotăran, „din fire taciturn, grav, bănuitor" şi „îndestul de sărac cu duhul" spre a nu vedea în stingerea neamului, a cărui succesiune postumă o reprezintă ca avocat, decât fatalitatea acţiunii „anofelului", agentul „febrei, insomniei şi delirului", simptomele „frigurilor de baltă", adică ale malariei. Textul îi sporeşte ridicolul acestui „avocat dr. juridic" (tiduri doctorale repetate sistematic la modul germanic), punându-l să slăvească

în grai ardelean de epocă virtuţile anti-malarie infailibile ale chininei, „mediţin" pe care tocmai îl cumpără de la un „apoticar".
Plecând de la premisa unor intermediari epici atât de recalcitranţi faţă de obiectul relatării lor, naraţiunea pare a fi un pariu pe seama puterii supranaturalului de a răzbate, de a irupe în viaţă depăşind scepticismele şi piedicile.
Pretextul narativ se identifică cu o călătorie de afaceri în partea românească a Pustei Panonice la „castelul cu stafii" al grofilor Kemeny, situat în mijlocul unei moşii de patru mii de jugăre dintr-un „ţinut blăstămat şi stricat de ape". însă mobilurile călătoriei cu automobilul a celor doi companioni nu sunt câtuşi de puţin identice. Naratorul, bibliofil pătimaş, pretinde că e mânat de ispita achiziţionării unor cărţi străvechi bănuite ca foarte valoroase. La rândul său, tipicarul avocat ardelean acţionează sub imperiul uzualei obligaţii profesionale a asigurării succesiunii bunurilor unui neam pe cât de „capricios şi despotic", pe atât de contrastant din unghiul aptitudinilor şi vocaţiei succesivelor generaţii. Pe de o parte — îşi informează omul legii interlocutorul într-o „prescurtare" familială retrospectivă - au ieşit la iveală firile „pădureţe", sportive, expansive şi stăpânite de ancestralele instincte ale vânătorii şi pescuitului, pe de alta, caracterele introvertite, capabile de mari iubiri, dar mai cu seamă dedicate credinţelor iniţiatico-oculte. Dacă Armin Kemeny şi nepoata sa, recent dispărută în împrejurări obscure, se înscriu în prima categorie, Andor, tatăl „ştimei" lacurilor, cel care crede neclintit în metempsihoză, soco-tindu-se drept reîncarnarea strămoşului său medieval Ştefan Koloman Andrei

Kemeny (care se turcise din dragoste), cel ce se însoară cu tânăra ţărancă română Ana Porumbacu pentru calităţile ei de medium (nu fără a o iubi mai târziu), aparţine desigur celei de a doua. Se înţelege că anvergura fantastică a naraţiunii datorează mult acestui neguros descendent al lui Roderick Usher, ajuns o mare autoritate internaţională în materie de spiritism şi magnetism animal, dar şi presupusa pricină a pieirii prin înec a soţiei sale, reapărute ulterior în castel - susţineau câţiva servitori înspăimântaţi — sub înfăţişarea unei vedenii albe. Istorisirea propriu-zisă urmează să valideze aceste promisiuni.

Cel dintâi prilej de a înregistra *de visu* straniul spaţiului abordat îl oferă descrierea peisajului *horror,* prilejuită de traversarea respingătoarelor smârcuri fetide din împrejurimile edificiului. Nu mai puţin consistente

sunt componentele domeniului *tenor,* cealaltă componentă a goticului. Mărturie în ambele sensuri stau, rând pe rând: părăginirea austeră, întunecată şi neprimitoare a „castelului cu stafii" (sintagma e a naratorului); urâţenia bătrânului servitor Micloş, comparabilă cu aceea a şi mai respingătorului guşat îndobitocit Gyula (ulterior, între cei doi va fi descoperită o relaţie paternă, precum şi aceea de frate dintre acest alt Quasimodo şi sublocotenentul Tivadar Vâgo, prietenul temporar al Arancăi); iar după plecarea precipitată, înadins ticluită epic, a lui Hotăran în oraşul de reşedinţă, „umezeala de hrubă" a interiorului clădirii, potenţată de „tăcerea intolerabilă"; conversaţia alcătuită din gesturi şi neînţelese cuvinte ungureşti, pricinuită de dorinţa lui Micloş şi a vârstnicei lui soţii de a-l avertiza pe vizitator asupra probabilei vizite fantomatice; cazarea musafirului taman în odaia deocheată a răposatei contese Aranca, drapată într-o feciorelnică culoare albă. Mai departe, *frica* nu încetează să fie concurată de complementara *oroare,* iscată de astă dată de descinderea neastâmpăratului narator dincolo de zidul şi de şanţul castelului în „vastitatea sinistră" a unor mlaştini crepusculare stăpânite de „aceeaşi chifteală de apă, aceleaşi ierburi încâlcite, aceeaşi răsuflare pestilenţială", dar mai ales de prezenţa ameninţătoare a nevolnicului Gyula. Bineînţeles, ţâşnirea sălbaticului; individ, revenit parcă „din hrubele altor vârste ale umanităţii" şi întruchi-pându-l pe „omul lacustru înfricoşat de superstiţii şi de vedeniile smârcurilor înmiasmate" nu întârzie să-l vâre în sperieţi pe musafir. Oricum, episodului nu-i lipseşte dinamismul şi simţul gradaţiei: „Hidoasa făptur mărea sinistrul acestui crepuscul livid care se întindea repede [...] p smârcurile pustii. Ceaţa creştea groasă ca vata din ape. M-am trezit dec dată mergând repede, încă mai repede, fugind [...], cu un singur gând înfipt în creier: numai să nu mă apuce noaptea pe aici! [...] Călcam peste bălţi, îmi smulgeam piciorul scufundat în nămolul vâscos, mă împiedicam în cioatele putrede [...], mă împleticeam o clipă cu un început de deznădejde şi iar porneam".

Revenirea-i în odaia hărăzită lui pentru noapte aduce cu sine alte două detalii interferenţe cu aşteptata culminaţie fantastică a aventurii: mai întâi, trasul la măsea pe nerăsuflate şi cu neîntârziate urmări bahice a unei sticle de vin Tokay, lăsată, spre îmbărbătare, oaspetelui de către prevăzătorul Micloş, şi apoi descoperirea scrisorii, simptomatic neterminate, din urmă cu opt ani a unui locotenent român (aflat cu regimentul său *tai*

drum spre Budapesta spre a reprima revoluţia bolşevică a lui Kun Bela) din pricina unei suspecte „întâmplări ciudate" nocturne ce l-a determinat să părăsească înfricoşat castelul. Efecte similare ţinând de aceleaşi preparative narative angoasante ţinteşte să creeze şi informaţia relativă la înecul din urmă cu trei ani al unui flăcău chemat să taie copacii bătrâni din parc. Dintre secvenţele enumerate, mai relevantă este prima. Excelentul vin de Tokay (deschiderea spre verosimil) nu numai că sporeşte curajul vizitatorului faţă de stafii — mai demult, a mamei, Ana, acum a fiicei, Aranca -, dar îi insuflă, pe fondul surescitării alcoolice, o impulsivă pornire contestatară. Misiunea de incitatoare a confruntării îi revine expresiei ochilor „negri şi verzi şi viorii", „schimbători" şi „hipnotici" ca „ochii de leopard", precum şi „începutului de surâs care nu se hotărâse încă să fie surâs" din portretul de pe perete al Arancăi. Vorbind tare de unul singur, aşa cum procedase pe vremuri şi groful Andor, noul locatar nu întârzie să arunce furios în tablou cu o carte pe care încercase zadarnic s-o citească spre a se sustrage obsesiei fiinţei metafizice şi după ce înainte o provocase agresiv: „Nu mă tem de stafii, cum nu mă ademeneşte surâsul acesta infam, de fecioară bezmetică". Vârtejul para-fantastic care se dezlănţuie după înstăpânirea întunericului, pricinuit de impulsiva azvârlire, menţine în prim-plan „ochii fosforici" detaşaţi de tabloul căzut, dar învălmăşiţi, pare-se, veşmântului alb al unei fantasme. „Nebuneasca

goană" pornită pe urmele „drăceştilor lumini" nu e însă provocată de înstăpânirea comandamentului fricii, ci, dimpotrivă, de furioasa contestare, nu prea străină izului de alcool, a „absurdei arătări": „Cu mine nu merg nebuniile acestea!" exclamă el gâfâind. Şi, în timp ce-şi proclamă „cu încăpăţânare" crezul negativist, continuă, „orbit de năvala sângelui în creier", să se lase condus de persistenta scânteiere în întuneric a ochilor. Omul se simte „gâtuit de spaimă" (alt indiciu gotic demonstrativ) abia după ce „bezmeticul joc" se prelungeşte afară în bezna smârcurilor şi urmăritorul fantasmei se simte urmărit la rândul său de Gyula, jivina cu chip de om, mânată de instincte necunoscute lui. Relatarea se îndreaptă astfel spre punctul culminant o dată cu evocarea acestei a doua goane bezmetice a deţinătorului persoanei întâi, pigmentată cu abrutizarea-i totală, ajuns să urle „pe întrecute cu guşatul tâmp şi nevolnic", cum mai făcuseră poate antediluvienii băştinaşi lacustri. Nu mai lipsea decât o lovitură de măciucă în moalele capului şi prăbuşirea lui în glodul vâscos, nu înainte însă ca

sprintena şi jucăuşa arătare să se fi oprit în chip grăitor din alergarea-i şi să fi părut a-l aştepta.

Menirea de a explicita pricina acestui vârtej suprafiresc îi revine epilogului. Aflăm din această ultimă secţiune epică (începută cu secvenţele onirice şi simbolice ale unei caracatiţe şi continuată cu trezirea potenţial umoristică a accidentatului din lunga lui comoţie taman lângă prozaicul avocat dr. juridic Silvestru Hotăran, regăsit simetric în acelaşi Cluj din care demarase călătoria) că păţitul narator zăcuse în nesimţire două săptămâni după năprasnica lovitură primită. Celelalte informaţii intermediate de către omul legii comportă un pronunţat interes lucrativ, de tip balzacian (Cezar Petrescu fiind, cum ştim, continuatorul român al autorului *Comediei umane),* fiind consacrate felului în care a decurs succesiunea proprietăţilor funciar-imobiliare ori cea a cărţilor dispărutei familii. Totuşi, pe lângă informaţiile acestea economice ori poliţiste, răzbate şi o altă ştire demnă de interes: naratorul fusese descoperit căzut la câţiva paşi de trupul îngropat demult în nămol al contesei Aranca. Dacă pricina de ordin detectivist a morţii ei rămâne ambiguă (suspectată fiind atât gelozia lui Gyula, cât şi eventuala răzbunare a revoluţionarilor lui Tivadar Vâgo, prigoniţi cu puşca de vânătoare de către impulsiva Aranca), explicaţiile revenirilor ei fantomatice nu mai suportă motive de oscilare pentru naratorul altădată pozitivist în genere şi negativist în speţă faţă de „nebuniile" lumii de dincolo: „acum înţelegeam că-şi căuta odihna unui mormânt creştinesc şi de-aceea chema trecătorii s-o izbăvească din putreziciunea smârcurilor", mărturiseşte el în cele din urmă.

Se ştie că pe vremea când rătăcea între rai şi iad, Ivan Turbincă al lui Ion Creangă s-a dumirit că şi-a atins ţinta abia după ce a primit un răspuns încurajator la întrebările: „Tabacioc este?", „Votchi este?", „Femei sunt?", „Lăutari sunt?"

îndrăznind să avansăm o comparaţie, să recunoaştem că la fel de afirmative sunt răspunsurile la întrebările de specialitate privitoare la coloratura gotică a *Arancăi, ştima lacurilor.* Castel sumbru garnisit cu armuri austere este? Fantomă este? Personaj abstras de lume, stăpânit de obsesii spiritiste şi palingenezice este? împrejurimi dezagreabile înfăţişând faţa dezgustătoare a biologicului sunt? Tablou ce pare a se însufleţi este? „Ochi de leopard şi hipnotici" zburând prin beznă sunt? Arătare umana

de o urâţenie de speriat este? Goana bezmetică coincidentă cu degradarea umană a omenescului este? Şi mai presus de toate, ştie nuvelistul să cultive suprafirescul de reminiscenţă gotică?

Ei bine, subînţelegând obligativitatea unui „da" indubitabil la toate interogaţiile retorice de mai sus, cineva ar mai putea întreba: de ce atunci *Aranca, ştima lacurilor* n-a fost inclusă firesc în capitolul precedent dedicat şcolii literare de tradiţie gotică? Răspunsul - subordonând criteriul tematic celui tipologic — constă în înzestrarea temperamentală a experimenta-torului-narator şi implicit a tonului relatării. Acesta nu mai e o persoană sensibilă, vulnerabilă sau morbidă ca în cazurile precedente, ci un ins „în toată firea", lucid şi robust sufleteşte, rudă bună cu naratorul mediteranean din *Venus din Iile* sau cu bonvivantul Fănică din caragialiana *La hanul lui Mânjoală.* De aici rezultă că şi relatarea e una sprintenă, dinamică, adesea voioasă şi ironică. Cât priveşte utilizarea panopliei gotice, aceasta pare un pariu ce trebuie câştigat, arătând ce poate uneori păţi omul cel mai sigur de sănătatea percepţiilor şi reprezentărilor sale. însă deşi pariul e câştigat, ba chiar cu virtuozitate, de către naratorul acesta plin de vervă, nuvela se alătură logic istorisirilor ce tratează supranaturalul ca pe o simplă şi accidentală aventură trecătoare.

Viscolul, de V. Voiculescu

Din unghiul tipologiei implicate în experienţa fantastică, *Viscolul* (1954), de V. Voiculescu, constituie de asemenea o istorisire cât se poate de reprezentativă pentru formula epică în discuţie. Personajele alcătuiesc un pâlc de doisprezece grăniceri curajoşi, înzestraţi cu un remarcabil simţ al datoriei, nepuşi, cu intenţie, să tragă la măsea aidoma eroilor lui Merime sau Cezar Petrescu şi deloc slabi de înger faţă de eventualii mesageri ai lumii de dincolo, ca ofiţerul român ce dă bir cu fugiţii din odaia Arancăi, „ştima lacurilor". Pe scurt, chiar dacă „teama superstiţioasă" apare invocată la un moment dat, factorul groază şi teroare nu cade aici în balanţă cu binecunoscutul său cortegiu de anxietăţi, năzăriri şi intruziuni.

în schimb, naraţiunea desfăşoară cel mai viguros şi mai bine orchestrat, la noi, asalt parafantastic, ţinând deci de aria adjuvanţilor sau

fermenţilor genului, îndreptat împotriva instinctului de conservare, vizând, în formularea auctorială, „exaltarea nefirească, unică, a supremei spaime" emanate de iminenţa pieirii. E vorba de un nemaiîntâlnit vifor dezlănţuit „pe decindea Dunării" (ca să preluăm titlul unei vestite balade voiculesciene apărute în culegerea *Poeme cu îngeri* din 1927). Capriciosul eveniment meteorologic survine într-un început de februarie, pe fundalul unei ierni uşoare, contrazise brusc de un „ger cumplit" care aşterne gheaţa peste Dunăre, încurajând îndrăznelile contrabandiştilor. Aventura epică pleacă de la pretextul misiunii ostăşeşti îndreptate împotriva fenomenului infracţional de la frontiera româno-bulgară. Din pricina nemaipomenitului viscol — ce eclipsează cu totul vremuiala din *La hanul lui Mânjoală* —, militarii se prefac din nişte temuţi apărători ai legii în nişte iminenţi naufragiaţi ai potrivniciei văzduhului. Cu vigoarea-i evocatoare inconfundabilă, naratorul-poet — mânuitor al uneia dintre cele mai vân-joase şi mai expresive proze româneşti — desfăşoară un impresionant demers descriptiv. Procedeul său favorit consistă în dezvoltarea unei suite inepuizabile de metafore hiperbolice, de un relief predilect militar, spre a le armoniza cu statutul personajelor. Numitorul comun al imaginilor este deci următorul: „Câte o explozie de furtună [...] îi asurzea cu trăsnet de canonadă". „Oamenii, asfixiaţi, trăgeau pe gură şi nări, în loc de aer şi văzduh, foloştine mari de zăpadă, intrate cu viteza proiectilelor"; „firea întreagă se zvârcolea cu mugetele şi ţipetele trâmbiţelor judecăţii de apoi, şi lumea, apucată de colosale convulsiuni, se zbătea într-un soi de isterie universală" ş.a.m.d.

Dacă acesta este decorul şi totodată fermentul acţiunii, punctul de plecare al intrigii rezidă în instrucţiunile cu caracter de ordin date de către căpitan sergentului-major Costache Negrea — un militar cu vechime, experienţă şi autoritate — de a purta de grijă nu numai soldaţilor, trimişi în patrulare, dar şi ageamiului şi junelui sublocotenent Viorel Petre, nepotul colonelului. Se înţelege că măgulitoarea şi angajanta dispoziţie, care tacit îl subordonează pe ofiţer vagmistrului, primeşte rezonanţa unui vibrant patetism în sufletul credinciosului Negrea din clipa când grănicerii ajung la cheremul uraganului „dezlănţuit cu toate mâniile lui", luaţi pe sus, rătăciţi şi „încurcaţi într-o colosală mreajă de vânturi împleticite", viforul „scoţându-le sângele din vinele obrajilor", stâlcindu-le plămânii, sub presiunea aerului proiectat cu violenţă în piepturile buşite".

Insă, contrar aşteptărilor, primul care se prăbuşeşte, lovit de „iureşul sălbatec" al unui „catapult de vântoasă peste coşul pieptului", este chiar sergentul-major. Nereuşind să-l strige pe sublocotenent, mai are timp, înainte de a fi acoperit de troienele de zăpadă, să cugete fulgerător „că-l lasă singur într-o cumplită cumpănă, şi-l înfăşură într-o ultimă sălbatecă grijă". Redus, la rându-i, la postura dezumanizată, cvasi-animalică, de simplu prizonier al instinctului de conservare, sublocotenentul se mulţumeşte, la vederea „grozavei scene", să repete, lăsându-se, pasiv, târât mai departe, cuvântul: „teribil".

Aceleiaşi zone iraţionale, de tranziţie, proprie subconştientului şi inconştientului (amintind amalgamarea visului cu starea de veghe) i se datorează absenţa vreunui impact colectiv sau individual faţă de irupţia supranaturalului. Situaţia e cu atât mai izbitoare cu cât surpriza nu e de ici-de colo, ci se datorează unuia dintre cele mai îndrăzneţe evenimente fantastice: învierea din morţi. Răposatul sergent-major Negrea reapare — fără ca subalternilor lui să le pese de întrebarea „unde lipsise şi cum răsărise?" — şi începe, ca de obicei, să poruncească strângerea rândurilor, prezentarea la ordin a caporalului Ilie Ţintoi, celălalt decedat (îndeplinită neîntârziat de către insul chemat), iar apoi alcătuirea unei „formaţii de atac, adică în unghi, ca stolul de cocori împotriva vântului", desfacerea frânghiilor pregătite pentru eventualii prizonieri (cu aportul celui din urmă) şi legarea oamenilor, de către el şi partenerul său, cu acestea.

Bineînţeles, transfocatorul relatării poposeşte preferenţial asupra modului de a reacţiona al sublocotenentului. E instructiv de observat că acesta nu mai e pus să basculeze între moarte şi viaţă, ci între vis sau reverie şi starea de veghe, respectiv, între subiectiv şi obiectiv: „Singur ofiţerul se gândi că visează. Dar numaidecât îşi dete seama că e iar treaz, întors din aromeala când alunecase câteva clipe cu lotca". Ca în *Copil schimbat,* de Pavel Dan, însă cu un plus de insistenţă, notaţiile sunt lăsate să oscileze între cuget şi faptă: „— Domnule sublocotenent, zise vagmis-trul scurt, vă rog să-mi treceţi mie comanda. [...] Sublocotenentul dete învoire în gând. [•■•]— Caporal! strigă apoi.

Sublocotenentul, în gând sau tare — nu-şi amintea — îi spuse că acesta căzuse sub ochii lui şi n-avea să se mai ridice. Negrea îi auzi glasul sau gândul, că răspunse: — L-am sculat eu şi i-am ordonat să mă urmeze".

Pe acelaşi tărâm al echivocului se menţin percepţiile tactile sau vizuale ale lui Viorel Petre: „Ofiţerul simţi numai forţa din braţul lui Negrea, care-l muta din loc. Pe el însă nu-l putu prinde şi apuca: îi aluneca din pipăitul lui nimicit de ger".

Insă secvenţa în care dexteritatea mânuirii ambiguităţii de ţinută fantastică atinge nivelul de sus al virtuozităţii este de bună seamă cea a cetluirii militarilor de către camarazii lor descinşi din lumea de dincolo. Din nou, în

planul verosimilului se strecoară pe nesimţite distorsiunea unei desfăşurări ce pare a aparţine oniricului: „Pe urmă îi împleti pe toţi împreună înnodând şirurile de oameni între ele [...]. Ca să-i alcătuie cât mai grabnic, treceau amândoi slobozi peste orice piedică, pătrundeau nestânjeniţi printre cei o dată legaţi, se iţeau prin ochiurile reţelei, se strecurau de-a dreptul ca nişte năluci prin nodurile dintre trupurile ferecate, sau poate chiar prin trupuri, ostaşii nu-şi dau bine seama şi nu se uimeau: era ceva firesc atunci, cerut de urgenţa deznădăjduită a împrejurării". Deopotrivă de interferent cu planul oniric pare motivul invocat de ser-gentul-major ca să-şi justifice despărţirea de protejaţii săi. Explicaţia -l episodul se petrece într-un grajd din Bulgaria unde rătăcita formaţie de! militari români ajunsese trecând, fără să ştie, graniţa - îmbină o logică! valabilă în situaţii normale cu o totală lipsă de logică în acea împrejurare! când omătul ajunsese pe malurile Dunării înalt cât acoperişurile caselor.} Invitat de sublocotenent să se culce, Negrea refuză - spune el - din pri-i cină că trebuie să se întoarcă să-şi ia armele uitate „în zăpăceală" în „ză-I pada unde au căzut". Semnificativ e că, sub imperiul hipnozei de sorginte! metafizică, „motivul i se păru sublocotenentului foarte serios".

Desigur, nemaivăzuta întâmplare ar putea fi pusă cu uşurinţă **pej** seama unei autosugestii colective, care implicit ar dezamorsa şi „explica"! supranaturalul. Oamenii, impulsionaţi de ultimele resurse ale instinctuluii de conservare, au avut nălucirea întoarcerii din moarte a lui Negrea deoa-i rece sergentul-major se înstăpânise în conştiinţa lor ca întruchiparea ab-" solută a principiului voinţei salvatoare.

Dar V. Voiculescu — el însuşi un reputat voluntarist care, după mărturia lui Ionică, fiul său, îşi cultiva, ca septuagenar, virtuţile trupeşti şi spirituale capabile să biruiască servitutile vârstei - a intenţionat să ne ofere, în *Viscolul,* o istorisire fantastică autentică, iar nu un surogat al genului. De aceea în secvenţa terminală el îşi pune la bătaie asul *probei* fizice, 156

deci al *dovedii* realităţii evenimentului metafizic. Aflăm astfel că, descumpănit de experienţa încercată, sublocotenentul Viorel Petre a dorit ulterior „să facă el personal nişte cercetări speciale" lângă Baba-Săraca, locul întâmplării, şi nu s-a lăsat până n-a descoperit şi dezgropat din zăpadă trupurile lui Costache Negrea şi Ilie Ţintoi. Problema de căpetenie era prezenţa sau absenţa funiilor pe care cei doi le purtau, asemenea celorlalţi grăniceri, când căzuseră. Ei bine, funia cu care majorul îl încinsese pe ofiţer, „funia lipsea", ca de altfel şi cea a caporalului. Iar pentru a înlătura orice îndoială, relatarea mai adaugă că situaţia se explică prin aceea că „amândouă se aflau în altă parte", neuitând să adauge şi o mică, dar eclatantă socoteală matematică: ancheta descoperise unsprezece funii cu care „cei doi dezertori" legaseră oamenii: „două ale lor şi nouă ale soldaţilor. Sublocotenentul nu luase nici una". Evident, desemnarea celor doi militari răzleţiţi de către potera celorlalţi prin termenul „dezertori" este tot atât de diversionistă ca şi invocarea „insuficienţei cardiace" de către R.S. Hichens în circumstanţa decesului profesorului Guildea.

Viscolul şi *Lipitoarea,* nuvelele lui V. Voiculescu posesoare ale celei mai pregnante încărcături fantastice, nu-şi propun să ilustreze magia, uzuala temă predilectă a prozatorului. E semnificativ să observăm că tocmai aceste două istorisiri mânuiesc decisiva pârghie a *atestării materiale* a miracolului. Este, desigur, şi aceasta una dintre faţetele apartenenţei unei istorisiri la formula *fantasticului infiltraţiei accidentale,* în care verosimilul şi extranaturalul sunt chemate să se confrunte cu argumentele lor cele mai eficiente.

Manechinul lui Igor, de Victor Papilian

Manechinul lui Igor (1943), de Victor Papilian, demonstrează, cu argumentele unor realităţi istorice, că varianta *tradiţională* a fantasticului, prin urmare cea a *infiltraţiei accidentale,* presupune un contact mai strâns cu realitatea decât cel al altor formule. Dovada, trista dovadă, stă în aceea că autorul nuvelei, profesor universitar de anatomie, a cam fost dat afară din învăţământ înaintea vârstei de şaizeci de ani în bună măsură din pricina acestei nuvele. Desigur, au mai existat şi alte „considerente" posibile: bunăoară, faptul că autorul a candidat la alegerile de tristă amintire din

19 noiembrie 1946 din partea Partidului Social Democrat (al lui Titel Petrescu) sau reproşul (pură invenţie) că ar fi refuzat să practice pretinsa „medicină socială" (acuză lansată de fiţuica clujeană postbelică „Lupta Ardealului"). Insă adevărata pricină a răfuielii comuniştilor — constând nu numai în darea afară din învăţământ, dar şi în întemniţarea profesorului — a fost textul acestei nuvele socotite a fi lezat în timpul războiului interesele propagandistice sovietice. După campania de presă purtată împotriva „pornografiei" din *Domnişoara Christina,* se întâmpla pentru a doua oară ca un universitar român să fie îndepărtat de la catedră din pricina publicării unei nuvele... fantastice. Insă, dincolo de similitudinea pricinii, observatorul atent remarcă fără dificultate maniera deosebită de a proceda a autorităţilor faţă de cei doi „împricinaţi": în cazul lui Mircea Eliade, un mare scandal care a implicat, în acţiunea declanşată împotriva Ministerului de resort, pe studenţii autorului, Decanatul Facultăţii de Litere şi Filosofie şi chiar Baroul avocaţilor bucureşteni; de astă dată, o acţiune pusă la cale pe tăcute, în care autorităţile — slugarnice faţă de interesele unei puteri străine ocupante — nici măcar nu au curajul să-şi formuleze deschis învinuirea, preferând s-o înlocuiască cu nişte falsuri făţarnice despre nepracticarea „medicinei sociale". Nu e mai puţin adevărat că nici prozatorul nu le-a trecut ulterior cu vederea nedemnele maşinaţii de vreme ce a impus testamentar ca pe crucea de pe mormântul său din Cluj să nu i se reţină decât

calitatea de „luptător anticomunist".
Bineînţeles, dacă ar fi avut puţin umor şi n-ar fi fost nişte slujitoare atât de habotnice ale comunismului, respectivele autorităţi ar fi putut accepta că povestirilor fantastice li se atribuie în genere un surplus de fantezie, de vreme ce îndeobşte literatura se bizuie pe închipuire. Puteau ţine seama de un asemenea alibi, mai ales că miezul fantastic al istorisirii conţine — ca, de altfel, întreg volumul cu pricina, subintitulat: „şi alte povestiri de iubire", — un transparent elogiu alegoric închinat dragostei.
In cazul de faţă, teza istorisirii este, pe scurt, aceea că imaginea fiinţei iubite li se imprimă oamenilor în clipa despărţirii de viaţă: „Principiul teoretic al experimentului e următorul: omul moare cu chipul cel mai drag în memorie. Memoria imaginilor [...] îşi are sediul în ochi, şi cum chipul drag are o realitate materială, el poate fi fotografiat chiar pe retină". Şi promotorul ideii nu întârzie să-şi certifice ideea cu o seamă de exemple memorabile: „Ofiţerii au murit cu chipul împăratului Nicolae...

călugării, cu cel al lui Isus Hristos... mamele, cu al copiilor... şi soţiile, cu al amanţilor".
Insă postulatul acesta nu aparţine unui poet, ci unui om de ştiinţă, mai exact unuia sovietic pe nume Igor Iaretzki Voroniuc, deţinătorul calităţilor - atenţie! - de „medic oficial al Cekăi" şi de conducător al... „Institutului de Anatomie Poliţistă" (începem să bănuim de ce şi-au pierdut comuniştii şi bruma de umor pe care o aveau...). Şi mai grav e că rusul nu se mulţumeşte să-şi proclame concepţia potrivit căreia „memoria nu e o funcţiune a creierului, ci a organelor de simţ, a ochiului, urechii, nasului, limbii şi pielii", ci, ca orice savant care se respectă, o şi experimentează cu încrâncenată hărnicie. Căci nu o face pe animale, ci pe „manechine", eufemism care-i desemnează pe condamnaţii la moarte... Şi cu asta, ce-i drept, adio opiniei îndelung întreţinute de propaganda filo-sovietică potrivit căreia experienţele pe oameni ar fi constituit apanajul exclusiv al doctorului Mengele şi naziştilor săi...
Povestea primeşte o credibilitate sporită — motiv în plus de agasare a tovarăşilor — prin aceea că e asumată la persoana întâi, cu întregul surplus de prestigiu, de către Papilian în postura-i profesională reală: „Toată lumea ştie că sunt profesor de anatomie, ca atare om în primul rând, cumpănit în judecată, bun observator şi conştiincios interpret al faptului de experienţă, pornind la lucru fără idei preconcepute sau preferinţe şi cu cele două însuşiri ale sufletului, imaginaţia şi simţirea, ţinute strâns în hăţurile raţionamentului". Se înşală însă cei care, luând enunţul neprodus în serios, se aşteaptă ca naratorul să fie unul cerebral, înrudit cu confraţii săi din aria literaturii *science-fiction.* Dimpotrivă, relatarea va readuce intens în actualitate uzuala descumpănire caracteristică beletristicii fantastice, ducând-o — cu o seriozitate histrionică, prea ostentativă ca să nu fie suspectă (şi de fapt ironică) — până în pragul vechii aplicaţii gotice pentru *oroare* şi *teroare.* Tipul de naraţiune aparţine însă fantasticului *infiltraţiei accidentale* deoarece întâlnim, cum am văzut, un experimentator „ţanţoş", mândru (până la proba contrară) de raţionalitatea-i echilibrată şi pus să dea cinstea pe ruşine, să traverseze deci „păţania" unei situaţii deconcertante. Prilejul (şi pretextul) e mijlocit de participarea respectivului narator la un congres internaţional de anatomie ţinut la Moscova, care, în ciuda semnelor de prietenie arătate de colegul său sovietic, nu înlătură, chiar în timpul mesei la care e invitat, un simţământ apăsător, lesne prefăcut în

groază. Impulsurile frisoanelor încep cu constatarea că toţi comesenii săi autohtoni (în afara lui Igor mai fiind prezenţi Tatiana, prietena sa, şi Semenoff, elevul lui favorit) poartă nişte ochelari stranii, cu sticle mari concave; continuă apoi cu râsul „strâmb" al amfitrionului, cu schime de paralitic, ca al oamenilor „ce stau să moară" sau sunt „loviţi de dambla" şi cu „tortura" muzicii pentru pian a lui Semenoff, „scrisă parcă pentru măduva oaselor, pulpa dinţilor şi substanţa albă a encefalului" şi ajung la punctul culminant cu ocazia demonstraţiei din amfiteatru, o dată cu ţipătul groaznic şi horcăitul manechinului adus spre a i se „enuclea", adică pe româneşte a i se scoate... ochii.
Se înţelege că reacţia naratorului faţă de modul acesta de a practica ştiinţa nu excelează printr-o închipuire şi simţire „ţinute strâns în hăţurile raţionamentului". Din contră, intensitatea *ororii* şi *terorii* nu întârzie să dea în clocot, fiind montată evident, cum am mai sugerat, în scopul mimării parodice a atmosferei gotice. Iată, bunăoară, câteva „exageraţiuni" autoanalitice înregistrate în timpul prezenţei lui în „severul prânzitor, alb ca o sală de operaţie" al lui Igor Voroniuc, situat în „Institutul de Anatomie Poliţistă": „Aici, inima mi se opri deodată ca şi cum s-ar fi contractat în gol pe nişte cavităţi lipsite de sânge şi apoi începu să se zbată neregulat, moale şi fleşcăit"; sau: „Puterile îmi slăbiseră. Să fi fost un profan, aş fi zis că mă suge de vlagă ca un vampir. Răspunsurile mele erau nişte sforţări penibile de a rezista, ca ale unui îngheţat ce încearcă să ţină ochii deschişi"; sau: „Simţeam că mă înec. Nu mai puteam scoate o singură vorbă, sunetele se opreau în piept, horcăite, ca noaptea când ai vrea şi nu poţi rosti nimic".
Desfăşurarea epică menţine aceste premise terifiante deşi, după întoarcerea de la congresul de pomină, Igor este plasat cu hotărâre în rân-_ dul dereglaţilor mintal. Diagnosticul nu-l pune însă naratorul

componem al breslei medicale, ci Tatiana Alexandrova, fosta lui prietenă, cea care cere azil anatomistului clujean spre a scăpa de „capriciile unui nebun' Individul ar fi imaginat, din iubire - pretinde ea -, dar mai ales din gelozie teoria imprimării fiinţei iubite pe retină, ca pe o supremă dovadă a bănuitei ei infidelităţi. Ea întreprinde acest pas conştientă de riscul de a avea pe urmele ei „sute de agenţi secreţi" (din nou povestirea devine istoriceşte credibilă căci, cu puţini ani înainte, asemenea haite de agenţi ai lui Stalin îl descoperiseră şi asasinaseră pe Troţki taman în Mexic), iar în urma lor pe

însuşi gelosul nebun Igor. De altfel, într-o noapte, femeia şi tresare, stăpânită de impresia paralizantă că-i recunoaşte silueta fantastică dotată cu harul ubicuităţii în „două dungi în zigzag ca două fulgere pe un orizont întunecat şi apoi o umbră convulsiv tremurată, ca râsul strâmb al unui paralitic". De aceea nu e de mirare că, la sosirea-i în laboratorul din oraşul universitar transilvan, ea poartă nişte ochelari negri peste cei obişnuiţi... Şi aprehensiunea ei nu va întârzia în chip fatal să se confirme, fiindcă, în timp ce naratorul desfăşura experimentul anatomic al transpunerii ochilor de şobolan la câine — dovadă, recunoaşte el, că „mintea nebună a lui Igor conducea de la mii de kilometri distanţă mintea Pui] de om sănătos" -, profesorul clujean aude un „ţipăt înfiorător", amintind cunoscuta soartă a „manechinului". „Horcăitul" era, bineînţeles, al Tatianei, descoperită într-un laborator din apropiere cu amândouă orbitele golite de conţinut. Nu e de mirare că spaima naratorului, considerabilă şi până atunci, ajunge să o ia razna, mai cu seamă că află din ziare de condamnarea la moarte, într-un proces politic, a lui Semenoff, asistentul lui Igor. Drept urmare, ne informează că, spre a nu fi. găsit, el îşi lasă barbă, mustaţă şi părul până la sprâncene, îşi pune ochelari negri, ba chiar se ascunde într-o mănăstire părăsită din Mehedinţi. Şi abia când află din ziare despre un alt proces politic sovietic în care, printre ceilalţi condamnaţi la moarte pentru fascism şi troţkism, figura şi Igor Iaretzki Voroniuc, hotărăşte să... meargă la bărbier şi să arunce ochelarii cei întunecaţi.

Desfăşurarea finală nu dezamorsează această aparentă luare în serios a supranormalului. Dimpotrivă, contrazicând aprecierea anterioară a experienţelor rusului drept o „fantasmagorie" demnă de „un cuplet de-al lui Tănase, la Cărăbuş", poanta finală nu ezită să adeverească teza fixării pe retină a imaginii fiinţelor iubite. Naratorul pretinde astfel că ar fi găsit în laborator un ambalaj conţinând patru ochi fixaţi, perechi, pe câte un suport împreună cu fotografiile imprimate pe respectivele retine. Ochii lui Semenoff sunt alăturaţi imaginii Tatianei, iar ceilalţi, ai frumoasei rusoaice — prilej de satisfacere a amorului propriu auctorial — lui Papilian însuşi... Ulterior, profesorul mai primeşte, la pachet, şi ochii gelosului Igor, alăturaţi, se înţelege, fotografiei fostei lui ibovnice.

Nu e pentru întâia oară când întâlnim astfel de implicaţii parodice **ale** fantasticului infiltraţiei accidentale. Cititorul s-ar putea să-şi aducă

aminte că, de pildă, tot astfel naratorul din *Arama, stima lacurilor* era pus să urle noaptea pe întrecute cu un nevolnic nătâng, aşa după cum cel din istoria de faţă ajunge, iată, sub imperiul fricii paroxistice, să creadă că-şi poate pierde urma lăsându-şi barbă şi mustăţi ori ascunzându-se la o mănăstire olteană. Şi totuşi, cel puţin o nuanţă distinctivă există între istorisirile celor doi scriitori regăţeni, ajunşi clujeni prin adopţie, temporar sau definitiv. Profesorul-medic a şi găsit o etichetă pentru soiul acesta de povestiri din care aflăm că pe ochii „enucleaţi" ai nevestelor poate fi fotografiat chipul... amanţilor. In *Manechinul lui Igor,* el numeşte domeniul: „literatură fantastico-umoristică".

Câteva repere sintetice

- Promovarea unor experimentatori în toată firea, „cu picioarele pe pământ", puşi în faţa surprizei inadmisibilului
- Aventura fantastică — o păţanie, o experienţă accidentală, chemată să descumpănească sau chiar să răvăşească înzestrarea caracterologică robustă a protagonistului experimentator
- Largul spaţiu de desfăşurare acordat adjuvanţilor bahici şi celor meteorologici ai fantasticului
- Drept urmare, frecventa ambivalenţă verosimilsupranatural conferită desfăşurării narative
- înclinaţia — ilustrată de I.L. Caragiale, Cezar Petrescu, Ion Minu-lescu şi Victor Papilian, deci cu precădere de cultivatorii români ai genului — de a trata trama fantastică în registru umoristic sau parodic
- Disponibilitatea altor autori, români sau străini, de a lua, dimpotrivă, în serios fantasticul, oferind finalmente proba materială a supranaturalului
- Larga diversitate a subiectelor şi motivelor acestei modalităţi ce justifică şi din unghi tematic denumirea de fantastic tradiţional

«111

FANTASTICUL DOCTRINAR

o

.. *Magnetizorul,* de E.TA Hoffmann

Fără a se înscrie în rândul celor mai reprezentative scrieri ale prozatorului din Konigsberg, *Magnetişvrul* (1813), nuvelă netradusă din păcate în româneşte, constituie — din unghi experimental cel puţin compunere vrednică a fi cunoscută. Invoc dimensiunea experimentală deoarece E.T.A. Hoffmann nu mai ilustrează aici *mirificul legendar* al *Minelor din Falun,* nici supranaturalul *infiltraţiei accidentale* dintre *Omul de nisip* (rubedenia tematică a *Baletului mecanic,* iarăşi netradusă în româneşte), ci *fantasticul doctrinar,* o experienţă narativă nu din cele mai avantajate de aprioricul său bagaj tematico-tipologic. Or, tocmai din această perspectivă ar putea creşte relevanţa scurtei naraţiuni a marelui romantic german; ea arată demonstrativ cum poate fi depășit handicapul unui climat narativ prea puţin prielnic invenţiei.

In cazul de faţă, servitutea ar putea proveni şi din enunţul iniţial al motivului central abordat: acela al *magnetismului animal.* Convorbirea pe această temă debutează în salonul de familie al vârstnicului baron K. — siluetă ce poate fi lesne echivalată cu Kreisler, personajul de prim-plan din ulterioarele *Opinii ale motanului Murr asupra vieţii, alături de biografia fragmentară a dirijorului Johannes Kreisler* (1820), în care au fost identificate multe dintre atributele firii lui Hoffmann însuşi. La dezbatere iau parte, în afara bătrânului, cei doi fii ai baronului: Ottmar, „student grav, a cărui minte filosofa în privinţa tuturor lucrurilor" (din nou, personaj specific hoffmannian) şi încântătoarea, dar şi fragila lui soră, Măria. Disputa se încinge mai întâi în marginea tărâmului viselor. Baronul se arată adeptul

perspectivei sceptice, socotind visele drept un „foarte natural" „efect fiziologic" al dispoziţiilor sau al „surexcitării febrile a organelor", nedemn de atenţia acordată lui de către „trăsnăile pe care le agită în sistemele lor pretinşii filosofi de astăzi" (un atac cât se poate de categoric, să recunoaştem, la adresa reprezentanţilor filosofiei germane a epocii romantice cărora Albert Beguin le-a dedicat sinteza din 1937 *JJÂme romantique et k RJve).* Dacă ar reprezenta cu adevărat — mai argumentează baronul — nişte „comunicaţii reale" între noi şi lumea cealaltă, visele ar trebui să reprezinte tot atâtea iniţieri înspre „fericirile infinite" promise de religii dincoi de viaţa terestră. „Or, eu n-am ştiinţă ca vreun vis să ne fi deschis vre dată paradisul", subliniază apodictic bătrânul. Şi punctul acesta de vederi pare a primi o legitimare cu atât mai netă, cu cât i se alătură, sprijinindu-opiniile şi mai categoric anti-onirice ale pictorului Franz Rickert, priete* nul baronului, sosit ulterior în vizită. Pe un ton de voioşie, dar şi de zeflemea muşcătoare, el îşi deapănă o suită de vise burleşti care, după opinia lui, dovedesc că trăirile acestea, oricât de înspăimântătoare, nu sunt altceva decât „fructul senzaţiilor încercate în timpul zilei".

Dimpotrivă, tânăra generaţie e de o cu totul altă opinie. Astfel, Ottmar - adversar al „autocraţiei paterne în materie de metafizică" -apreciază visele drept nişte fenomene misterioase, care în timpul odihnei simţurilor „ne poartă în regiunile lumii invizibile". La feL, pentru frumoasa Măria, sora lui, oniricul reprezintă „manifestarea spiritelor vitale livrate spontaneităţii lor în timpul amorţirii periodice a materiei".

însă intriga se înfiripă - fără a mai fi la fel de generoasă faţă de punctul de vedere pozitivist - abia o dată cu abordarea subiectului conex al *magnetismului.* Din nou, baronul se plasează în opoziţie, însă nu pe o platformă negativistă, ca înainte, ci într-o postură temătoare, anxioasă, echivalentă cu o apriorică alertă. Pentru el, mânuirea influenţei magnetice este „semnul răului", o „artă funestă", indiciul unei „curiozităţi criminale" ce-i împinge pe respectivii adepţi „să ridice vălul cu care Dumnezeu îşi acoperă operele", pedepsindu-i drept urmare „mai devreme sau mai târziu printr-un anume inevitabil dezastru". Iar pentru mai multă pregnanţă, el zugrăveşte, drept *memento* preventiv, figura rebarbativă a unui maestru al tenebroasei îndeletniciri. Portretul e al unui universitar berlinez, fost ofiţer de intendenţă al unui regiment danez, înzestrat cu „o talie gigantică" şi membre descărnate ce păreau ale unui schelet ambu-

lanţ, cu o forţă şi o îndemânare ieşite din comun, dar şi cu un caracter de o asprime sălbatică, în stare să-şi ucidă (în duel, pretinde el) fostul general. Acestei reputaţii tulburi i se adaugă faima de magnetizor, capabil să vindece prin efluviile paselor şi privirilor sale bolile incurabile. Experienţa personală a baronului K. în legătură cu redutabilul personaj este interferenţă cu o trăire onirică şi vine să confirme mai curând crezul despre vise al lui Ottmar decât pe al său. Bătrânul povesteşte că într-o noapte de noiembrie l-a visat pe ofiţer fixându-l, de lângă căpătâiul său, cu o privire pătrunzătoare, acoperindu-i ochii cu mâna dreaptă şi spunându-i cu voce cavernoasă: „Slabă creatură a pământului, supune-mi-te mie, căci eu deţin, ca Dumnezeu, puterea de a citi gândurile". Insă adevăratul şoc fantastic, acela al concomitentei vis-stare de veghe, se produce abia o dată cu deşteptarea lui din somn, când, mergând la fereastră, el îl vede în carne şi oase pe individul visat cu câteva secunde înainte. Impactul straniei concordanţe este atât de violent, că privitorul se prăbuşeşte leşinând. Mai aflăm din evocarea autobiografică a baronului că, povestindu-i întâmplarea rectorului, acela nu-i dă crezare, socotindu-l pe student drept un „vizionar". Insă, absentând magnetizorul vreme îndelungată de la universitate şi hotărându-se să-l caute

acasă, îl găseşte întins pe jos fără viaţă şi cu spada trasă din teacă în mână.
Conflictul propriu-zis prinde cheag o dată cu cel de al doilea recitativ narativ, debitat de astă dată de către Ottmar. El relatează experienţa schimbărilor intervenite în viaţa unui oarecare Theobald după apropierea de prietenul său, doctorul magnetizor Alban. Mai întâi, el (Theobald) devine, progresiv, trist, neliniştit, purtat de avânturile unei imaginaţii tot mai exaltate. Pe urmă, respectivul individ află, pasămite, că logodnica lui ar fi fost sedusă de un ofiţer stabilit în casa tutorelui său. Cerându-i ajutorul lui Alban - pretinde acesta - primeşte sfatul să încerce recâştigarea fetei cu ajutorul magnetismului animal în care chiar el îl iniţiase. Şi, într-adevăr, respectivul tânăr reuşeşte eficient să-şi exerseze „pasele prescrise" transpunându-le după bunul său plac în starea de somnambulism, acceptată cu ciudată „cvietudine şi fericire" de logodnica lui, mai ales că ofiţerul rival trebuise să plece între timp, chemat fiind sub arme. Ei bine, tocmai când povestirea lui Ottmar ajunge la acest punct culminant al influenţei covârşitoare exercitate cu ajutorul magnetismului asupra tinerei de către numitul Theobald, Măria păleşte, scoate un strigăt ascuţit şi leşină,

aşa cum i se întâmplase şi tatălui său pe vremuri la reîntâlnirea instantanee aievea cu ofiţerul danez de intendenţă din vis. Şi din nou, cu o promptitudine stranie, îşi face apariţia meteorică un reprezentant al magnetismului: bineînţeles, doctorul Alban.
Până la sfârşitul istorisirii se mai succed: un episod în care apar apropiaţii Măriei, cea care reuşeşte cu dificultate să se smulgă din ceea ce Alban numeşte încurajator „un uşor acces de spasm nervos", o scrisoare a Măriei către Adelgonde, sora logodnicului ei, Hyppolyte, altă epistolă a doctorului Alban către Theobald şi, în sfârşit, secvenţele epilogului, petrecute pe fundalul unei ambianţe rustice.
Deşi segmentul cu pricina conţine doar vreo opt pagini, nuvelistul îi rezervă cititorului o desfăşurare epică pe cât de densă, pe atât de plină de surprize. Mai întâi, baronul K. face cunoscut că, dincolo de neîncrederea lui în puterea magnetismului, doctorul Alban îi devine tot mai odios din pricina presentimentelor care-i spun că individul va abate o mare nenorocire asupra familiei sale. Şi mai frapantă e însă mărturisirea lui asupra identităţii individului. înfăţişarea-i, declară bătrânul, îi aminteşte involuntar trăsăturile diabolicului ofiţer danez de pe vremuri, socotit a fi trecut la cele veşnice. Observaţiile îi sunt confirmate de revelaţiile Măriei. Din epistola ei aflăm că, graţie prea intensei sale „transsubstanţieri intelectuale" cu magnetizorul, ea a început să-şi îndrăgească logodnicul nu numai prin intermediul oficiilor lui Alban, dar şi „în el", devenind deci dependentă de prezenţa acestuia din urmă. Totuşi, sunt zile şi nopţi, mai comunică ea, când specimenul îi stârneşte „teroarea secretă" emanată de oamenii dedicaţi magiei, apărându-i în vis sub înfăţişarea unui „hidos schelet" cu oase trosnitoare. Mai aflăm în continuare din scrisoarea dubiosului Alban despre acţiunea-i perseverentă de seducere a Măriei, exercitată prin intermediul influenţei magnetice.
în fine, secvenţele epilogului proiectează retrospectiv mutaţiile narative tragice proprii deznodământului. Ne găsim după un timp pe meleagurile iernatice ale unui peisaj rural acoperit de un linţoliu de zăpadă, răscolită de un vânt rece care „alungă nişte nori plumburii sub un cer tern şi sumbru" (de unde se vede că nu Sadoveanu a inventat procedeul armonizării evenimentului cu tonalitatea dominantă a ambianţei natu-rist-meteorologice). Străbătându-l, naratorul auctorial de persoana întâi (de a cărui existenţă aflăm abia acum) află de înmormântarea pictorului

Franz Rickert, întâmplată chiar în acea zi. în compania pastorului satului, povestitorul vizitează casa răposatului (ce trăia acolo într-o retragere aproape absolută), unde în fundul unui sertar găseşte relatarea mâzgălită a sfârşitului Măriei. într-o noapte de dinaintea aşteptatei cununii a fetei, citeşte autorul, baronul K. zărise în lungul coridorului o „umbră alburie şi fosforescentă" ce tocmai ieşea din odaia fiicei lui şi dispărea în tenebre. „Isuse, exclamă bătrânul tremurând, este... este maiorul danez... Franz, este maiorul!" Totuşi, data nunţii stabilite pentru a doua zi rămâne în vigoare - din nefericire însă fără ca evenimentul preconizat să aibă loc. Căci, chiar în momentul în care se pregătea să îngenuncheze la piciorul altarului, mireasa fu cuprinsă de o mişcare convulsivă, îşi pierdu cunoştinţa şi se lăsă moartă în braţele tatălui ei. Sufletul îi fusese „aspirat" de magnetizorul ascuns în spatele unui stâlp — insul dispărând apoi fără urmă din acele locuri.
Am relatat înadins în detaliu acţiunea spre a pune în lumină tehnica mânuită de Hoffmann în cuprinsul acestui tip pretenţios de naraţiune, mai exact chipul în care el îi surmontează servitutea congenitală. Precum am văzut, istorisirea începe cu o controversă pe tema valabilităţii magnetismului şi a faţetelor sale: trăirea onirică şi somnambulismul. Or, istorisirea n-ar fi avut decât de pierdut solidarizându-se cu oricare dintre punctele de vedere aflate în dispută; dând câştig de cauză versiunii afirmative asupra

fenomenului, ar fi ajuns lesne - aşa cum vom vedea că stau lucrurile în alte naraţiuni de acest fel - o inerentă pledoarie pentru magnetism; din contră, contestându-l, ar fi devenit fără întârziere o naraţiune aparţinătoare fantasticului explicat sau demontat. De aceea prozatorul se vede obligat, iată, să învioreze intriga inventându-i noi resorturi fără o legătură nemijlocită cu presupusa eficienţă a magnetismului. Inovaţia este una prioritar tipologică şi îl vizează pe uneltitorul intrigii supranormale. Pe de o parte, acest Iago epic primeşte statura redutabilă a unei fiinţe demonice capabile să debilizeze, să răvăşească şi chiar să dea pierzării sufletele ori să-şi prefacă, interesat, în seducţie puterea de sugestie; pe de alta, dezvăluie o şocantă capacitate de intruziune prin mijlocirea unor tenebroase avataruri, bizuite (ca şi în cazul lui Torbern, minerul legendar al *Minelor din Falun)* pe înzestrarea unei vieţi neaşteptat de lungi. Corolarul inerent este prefacerea unei nedorite şi în acelaşi timp fade

disertaţii epice doctrinare într-o nuvelă fantastică dacă nu strălucită, cel puţin onorabilă.

Avatar Ama Marcella, de Theophile Gautier

Avatar

Avatar, de Theophile Gautier, este o naraţiune pronunţat doctrinară, însă nu în aceeaşi măsură corespunzătoare cerinţelor genului nostru. Scrierea constituie de fapt o „povestire filosofică" întemeiată pe un pact izvoditor de miracol, care încalcă deci limitele firii. Totuşi, deşi deţine atributele unei categorii epice specifice, glosatorii — influenţaţi desigur de spectaculosul supranaturalului obţinut aici printr-o pârghie instrumentală, oferită fie de un om (sau demon), fie de un obiect „năzdrăvan" — s-au simţit ispitiţi să atribuie acestor scrieri atributele fantasticului. *Avatar,* de pildă, figurează în antologia *Proa fantastică franceză* din 1988. Probabil între considerentele opţiunii s-ar putea înscrie numeroasele, dar şi prestigioasele scrieri înrudite tematic. Bunăoară, dintre suratele literare ale naraţiunii lui Gautier pot fi amintite, în descendenţa legendarului Faust: *Călugărul,* de M.G. Lewis, *Melmoth Rătăcitorul,* de C.R. Maturin, *Nemaipomenita poveste a lui Peter Schlemihl,* de A. von Chamisso, *Elixirele diavolului,* de E.T.A. Hoffmann, *Pielea de sagri,* de H. de Balzac, *Avatarii faraonului Tlă,* de M. Eminescu, *Portretul lui Dorian Gray,* de O. Wilde, *Adam şi Eva,* de Liviu Rebreanu sau *Omul care şi-a vândut tristeţea,* de Oscar Lemnaru. De fiecare dată, în prim-plan se află răsturnările existenţiale etice şi, desigur, sociale ale unui pact de o moralitate îndoielnică cu supranaturalul.

Or, tocmai în acest aspect rezidă în principiu şi servitutea de ordin fantastic a pretextului literar. Căci, fiind vorba de o tocmeală, aceasta presupune nişte intermediari, nişte reprezentanţi ai domeniului, aşadar lipsa mai întâi a caracterului eretico-disident, al intruziunii suprafireşti, iar apoi, drept urmare, absenţa anxietăţii şi fricii crescânde faţă de un supranormal enigmatic şi incoercibil. Totuşi, în pofida acestei incompatibilităţi, micul roman al lui Gautier merită un scurt popas analitic din cel puţin două motive: în primul rând fiindcă exponentul supranaturalului este un personaj mai pregnant decât semenii săi din alte povestiri înrudite; pe urma din perspectiva unui nou test experimental, spre a se vedea cum şi de ce,

în ciuda amintitei pregnanţe, naraţiunea se îndepărtează pe alocuri de domeniul preocupărilor de faţă.

Succesorul lui Faust şi protagonistul naraţiunii este Octave de Saville, un tânăr parizian căzut într-o „profundă atonie şi incurabilă disperare", altfel spus într-o stare sufletească „din care zburaseră voinţa, speranţa şi dorinţa". Negăsindu-i-se leac la medicii obişnuiţi, familia îl duce în cele din urmă la „doctorul de suflete" Balthazar Cherbonneau, „o figură", observă autorul, „scăpată dintr-o povestire fantastică a lui Hoffmann". Abia acestui duhovnic cu înfăţişare scheletică de fachir (se observă asemănarea cu „magnetizorul"), întors după o lungă şedere în India, tânărul îi mărturiseşte că inima e pricina bolii lui fără leac. E stăpânit de o cotropitoare dragoste neîmpărtăşită faţă de contesa polono-lituani-ană Prascovia Labinska, o superbă femeie nu numai uluitor de frumoasă şi măritată, dar şi fericită în postura-i de soţie — stare de lucruri pe care i-o şi comunică neîntârziat cu „blândă implacabilitate şi răceală înţelegătoare". Cum nici o rază de însănătoşire sufletească nu se întrevede chiar şi după doi ani de la întâlnirea-i cu „iubita lui ucigătoare" (în parcul florentin Cascini) şi în ciuda faptului că, între timp, n-o mai întâlneşte, „fantasticul" (calificativul este al autorului) doctor şi taumaturg Cherbonneau îi propune lui Octave să accepte o „experienţă cu adevărat prodigioasă", mult mai pretenţioasă decât cele realizate de el până atunci. Performanţa va consta într-o substituire magică de persoane între fericitul soţ al Prascoviei şi nefericitul îndrăgostit fără speranţă. Fapta supranaturală propriu-zisă e însă devansată de o amplă disertaţie şi pledoarie pentru miraculosul accesibil pe cale ezoterică, argumentaţie care, în paranteză fie zis, şi explică situarea acestei bucăţi aici, în perimetrul fantasticului doctrinar. Cu aproape un secol înaintea lui Mircea Eliade, romanticul Theophile Gautier (maestrul literar al lui Eminescu) revelează, prin intermediul acestei iniţiative insolite, disponibilităţile incredibile ale slujitorilor hinduşi ai suprafirescului. Desigur, el nu ignoră performanţele europenilor. De aceea, înainte de a ajunge la obiect, trece în revistă nişte fenomene abordate de el în prealabil, ca: somnambulismul, catalepsia, vederea de la depărtare, luciditatea extatică, concentrarea sau expansiunea sufletului „provocată fie de un gest, fie de privire, fie de cuvânt", după cum nu uită să amintească

minunile anticului Apollonius din Tiana, extazurile Sfântului Toma din Aquino ori experimentele modernului

Anton Mesmer. Insă el aşază pe un plan mai înalt legitimarea iniţiatică încredinţată lui de ascetul indian Brahma-Logum, hierofantul lui Vişnu, zeul cu zece încarnări, a cărui credinţă fundamentală poate fi rezumată de fraza apodictică: „Nu suntem decât forme, spiritul pune în mişcare masa". Mai presus de numeroasele legende, embleme şi reprezentări ale universului său religios, campionul acesta exotic al ascetismului îi încredinţează lui Cherbonneau, discipolul său european, Marele Secret al „cuvântului misterios", deci al formulei magice deschizătoare a drumului spre feluritele avataruri dorite. Bătrânul „magnetizor" (Gautier preia titulatura vehiculată de înaintaşul său german) îşi continuă pledoaria doctrinară filometafizică în faţa contelui Olaf Labinski, celălalt partener necesar al experienţei, de astă dată cu apologia propriilor haruri miraculoase, profesând un subiectivism acut ce-i anunţă pe Eminescu şi pe Mircea Eliade: „Spiritul e totul, materia nu există decât în aparenţă; universul nu este, poate, decât un vis al lui Dumnezeu sau o iradiere a Cuvântului în imensitate. Mototolesc după voia mea zdreanţă trupului, opresc, sau grăbesc viaţa, deplasez simţurile, suprim spaţiul [...]. înarmat cu voinţă, această electricitate intelectuală, dau viaţă sau trăsnesc ca fulgerul; privirea mea străbate orice".

Experienţa propriu-zisă, de al cărei ţel ultim are ştiinţă doar Octave şi care se bizuie pe confluenţa puterii formulei magice hinduse cu aportul auxiliar al hipnotismului mesmerian, conduce la finalizarea nemaivăzutului avatar. De acum înainte, o dată pariul operaţiei magice înfăptuit, desfăşurarea epică urmăreşte în exclusivitate consecinţele caracterologice ale mutaţiei supranaturale, în speţă exteriorizările simţămintelor şi firii fiecăruia sub incidenţa schimbării rolurilor şi învelişurilor trupeşti. Bineînţeles, întrucât doar unul dintre ei ştie de existenţa avatarului, modul lor de comportare în noua situaţie se va deosebi considerabil. Neprevenitul, bogatul şi răsfăţatul de soartă Olaf Labinski (numit Olaf de Saville de acum înainte), net dezavantajat de noua-i postură,.va oscila între perplexitate şi revoltă. Spre exemplu, în vreme ce refuzul „nemernicului" de portar de a-l lăsa să intre noaptea în propria-i casă somptuoasă din Paris îi stârneşte o explicabilă mânie, apariţia unui individ leit el însuşi sau, după cum crede el, „spectrul lui modelat de diavol" îi provoacă o neaşteptată „groază superstiţioasă" explicabilă în sufletul lituanianului - ni se spune -prin existenţa unui eres al popoarelor nordice relativ la „prevestirea
fatală" pe care o semnifică apariţia propriului chip chiar şi în vis. Descumpănirea aceasta lasă însă repede locul refuzului adaptării şi înverşunării împotriva uzurpatorului poziţiei sale sociale şi matrimoniale, pe care nu va întârzia să-l provoace la duel, cu atât mai încurajat în această direcţie belicoasă cu cât, între timp, cercetându-i hârtiile adevăratului Octave, în casa căruia locuia, află despre conduita prealabilă ireproşabilă a soţiei sale în respectiva implicaţie erotică.

E lesne de presupus însă că cheia rezolvării conflictului stă în cealaltă parte, mai exact în implicaţiile aventurii protagonistului, presupusul beneficiar al dobândirii altei identităţi. Fiind vorba de nişte avantaje obţinute prin fraudă, în speţă, prin efracţie de individualitate, fie ea şi de inspiraţie magico-hindusă, bănuim pe drept cuvânt că, în numele exigenţei nescrise a *moralei* în artă, deznodământul nu va răsplăti o astfel de uneltire. Drept urmare, neutralizarea intrusului nu se va datora săbiei rivalului cu care se înfruntă în duel (care-i dă câştig de cauză lui Octave, fără însă ca acesta să profite de avantaj, căci ar fi însemnat să-şi străpungă, fatal, propriul trup...), ci perspicacităţii râvnitei contese. Nelipsindu-i deloc spiritul de observaţie, ea remarcă, la reîntâlnirea cu presupusul ei soţ, că acesta o învăluie, cu nişte priviri pătimaşe ciudate, amintindu-i de căutătura îndrăgostitului fără speranţă. Adăugându-se şi nemulţumirea faţă de întârzierea lui excesivă în acea noapte, refuză drept consecinţă să-l primească în dormitorul ei. Suspiciunea Prascoviei se îmbogăţeşte la micul dejun de a doua zi cu o nouă piesă suspectă de dosar: soţul ei se dovedeşte că nu înţelege limba poloneză în care ea i se adresează la un moment dat după un mai vechi obicei al intimităţii lor. In cele din urmă, recunoscând cu amărăciune că femeia iubită nu-i arată mai multă căldură în postura-i de soţ decât în cea de amorez nefericit, Octave se decide să-i ceară lui Cherbonneau dezlegarea de identitatea de împrumut. Revenirea la situaţia iniţială nu se produce însă fără un incident neprevăzut: în vreme ce contele Olaf Labinski îşi regăseşte, cu mare satisfacţie, trupul şi avantajele iniţiale, sufletul lui Octave de Saville îşi ia zborul şi dispare irecuperabil în tării, defecţiune pe care taumaturgul o repară dăruind trupului tânărului identitatea sa. Şi astfel, după ce i se constată oficial decesul, este posibilă situaţia paradoxală

şi poanta finală ca doctorul să asiste la propria-i înmormântare „cu un aer recules foarte bine jucat la discursul [...] în care era deplânsă pierderea ireparabilă pe care o suferea ştiinţa".

Iar textul s-ar putea termina desigur cu: „şi m-am suit pe-o şa şi v-am spus povestea aşa", după cum se încheie toate istorisirile parţial fantastice, sau integral verosimile (precum *Comoara,* de Ioan Slavici, de pildă) în care răvăşirea vieţii oamenilor de iluzia unei radicale îmbogăţiri peste noapte se descoperă până la urmă - concluzie eminamente morală - a nu aduce aşteptata fericire.

Servitutea funciară a naraţiunii - compensată de prozatorul-pictor Gautier prin răsfăţurile plastice ale descrierii unor somptuoase interioare sau frumuseţi arhitecturale - nu se datorează aşadar penuriei artei sale, nelipsite de nerv narativ şi dramatism, ci categoriei epice abordate. Scriitorul a dovedit în *Arria Marcella* că dispune şi de alte mijloace de a insera o armură doctrinară supranormală într-o povestire. De astă dată, deşi miezul tramei epice e un fapt neobişnuit de spectaculos, întâmplarea îşi pierde - paradoxal - în mare măsură puterea de impact tocmai din pricina epatantei reputaţii profesioniste a magicianului. Hoffmann a preferat să practice fantasticul de ţinută doctrinară menţinându-şi tenebrosul magnetizor în penumbra unor apariţii şi dispariţii fulgurante, precum şi a unor avataruri abia sugerate. Iar când s-a decis, în *Elixirele diavolului,* să acorde deplină libertate puterii sale de invenţie sub pretextul unui fantastic de tip instrumental, a preferat autorităţii tutelare a unui magician harurile mai puţin angajante ale unui obiect: elixirul. Theophile Gautier optează pentru cealaltă variantă, însă cu un risc pe care îl va avea de înfruntat şi Liviu Rebreanu în *Adam şi Evar.* acela de a trebui să se documenteze temeinic în direcţia coloritului de epocă, deoarece cele şapte avataruri ale lui Toma Novac tind să se prefacă, la modul *realist,* în tot atâtea nuvele istorice.

Arria Marcella

Considerente apreciative deosebite şi totuşi înrudite stârnesc lectura nuvelei *Arria Marcella,* publicată de acelaşi Gautier în 1852. Deosebite -din perspectiva resorturilor extranaturalului, înrudite - din unghiul inerentei aceloraşi semne de întrebare privind gradul de apartenenţă a bucăţii la categoria noastră literară.

Fabula supranaturală este urzită pe pretextul unei descinderi turistice în faimosul Pompei de la poalele Vezuviului, evocat cu o abundenţă

de detalii arheologice şi plastice comparabilă cu aceea din romanul istoric *Salammbo,* de Flaubert. Tot de la o relicvă arheologică demarează aici şi intriga: forma unui „sân admirabil" şi a unui şold „de un stil la fel de pur ca acela al unei statui greceşti" ce păstrează peste milenii în cenuşă pietrificată, zice-se, forma reală a corpului frumoasei Arria Marcella, expus în muzeul Studi din Neapole. Bineînţeles, în ceea ce-l priveşte pe romanticul june protagonist Octavien, naratorul auctorial (de persoana a treia) are grijă să ne comunice anticipativ (faţă de cursul ulterior al întâmplărilor) că, în materie de amor, spre deosebire de prietenii săi, Fabio şi Max, nişte petrecăreţi cu picioarele pe pământ, nutrea, aidoma lui Faust care o iubise pe Elena, „zălude porniri de afecţiune spre un ideal retrospectiv", în speţă, spre „toate marile tipuri feminine păstrate de artă sau istorie". Or, nu e dificil de presupus că trama nu le va angaja aici epic pe celebrele Semiramida, Aspasia, Cleopatra, Diana de Poitiers sau Joana de Aragon, ci pe tânăra pompeiană din vremea împăratului Titus, ale cărei tipare trupeşti au înfruntat în chip paradoxal mileniile graţie chiar cumplitului flagel abătut asupra oraşelor campane din apropierea Vezuviului în anul 79 d. Hr.

Lipsit deci de serviciile vreunui magician atotputernic de felul lui Cherbonneau din cealaltă istorisire ori, să spunem, al lui Suren Bose din eliadesca *Nopţi la Serampore,* ca şi de înzestrarea vreunui instrument metafizic înrudit cu „semnul arab" din *Sărmanul Dionis* al lui Eminescu, aşteptatul eveniment al răsturnării cronologiei, acela de a da timpul înapoi făcând „să treacă de două ori acelaşi ceas prin clepsidra timpului", se va datora în consecinţă unei reprezentări vizionare ieşite din comun. Aventura se desfăşoară în prelungirea unui straşnic chef al tinerilor, bizuit pe clasicul vin de Falerno, în urma căruia Octavien, stăpânit de o „beţie poetică", iar nu de „beţia grosolană" izvorâtă, ca în cazul amicilor săi, din surplusul de alcool, cutreieră oraşul noaptea sub protecţia unui clar de lună magnific, de o transparenţă cvasi-diurnă. Rătăcind astfel de unul singur, el constată pe neaşteptate că „nimerise în toiul unui mister", că asistă la „restaurarea ciudată" a ruinelor „cetăţii fosile". Fără a fi „nici adormit, nici nebun", ca de altfel nici victima unei halucinaţii, el înţelege, cu „uluire profundă", că a devenit inexplicabil contemporanul celui de-al doilea împărat al dinastiei Flavienilor în zilele de dinaintea erupţiei Vezuviului. îi contemplă pe ţăranii campanieni ce aprovizionează tot mai

populatul oraş, admiră tinerele fete frumoase „ţinând cu vârful degetelor echilibrul urnelor aşezate pe cap" ori pe patricienii secundaţi de cortegiul clientelei. Pe urmă intră în vorbă şi se împrieteneşte vremelnic cu respectuosul tânăr Rufus Holconius, care se miră, dar cu măsură, la vederea „prozaicei pălării moderne" (ce-ar fi zis dacă ar fi trebuit să contemple capela de jocheu, ajunsă la modă în zilele noastre?!), a „meschinei redingote negre", precum şi la auzul accentului... parizian al latinei interlocu-

torului ce pretinde că e un gal din Luteţia. Apoi binevoitorul cetăţean din Pompei îl conduce la Odeon, zis şi teatrul comic, spre a asista la reprezentaţia piesei *Casina,* de Plaut. Cu aceasta rolul amicului său din Pompei se încheie deoarece Octavien este năpădit subit de văpăile unei romantice pasiuni pentru „o făptură de o frumuseţe încântătoare" zărită pe traveea femeilor spre care îl atrag strălucitorii ei „ochi întunecaţi şi dulci, plini de o nedefinită tristeţe voluptuoasă şi plictis împătimit", dar mai ales conturul „desăvârşit" şi „pur" al sânilor, care-i semnalizează neîntârziat revelaţia că are în faţă, vie de astă dată, pe femeia din muzeu, sufocată de cenuşa Vezuviului în vila lui Arrius Diomedes.
Apropierea celor doi tineri merge ca pe roate, căci pompeiana l-a remarcat şi ea pe străinul îmbrăcat fistichiu şi i-a trimis drept mijlocitoare servitoarea-i Tyche Novoleja, care-i comunică, fără stratageme inutile, intenţiile mai mult decât favorabile ale stăpânei sale. Astfel că, în scurtă vreme după părăsirea teatrului, Octavien o regăseşte în vila ei somptuoasă pe Arria Marcella într-o poză voluptuoasă şi senină, făcându-i semn musafirului să se aşeze lângă ea pe patul de două persoane spre a lua masa împreună — ea mulţumindu-se apoi să ducă la gură un vin roşu, ca sângele închegat, care avea darul de a reda obrajilor culoarea trandafirie (nu însă şi căldura braţelor, pe care tânărul le simţi reci).
Primele ei cuvinte îi descoperă lui Octavien, o dată cu temeiurile justificativ-ideatice ale miraculosului, surpriza relativităţii abisului de nouăsprezece secole dintre răstimpurile existenţelor lor. Arria Marcella este desigur o exponentă incontestabilă a mentalităţii şi moravurilor veleatului antic, conştientă însă, asemenea fiinţelor fantomatico-vampirice, de posteritatea sa. Insă, spre deosebire de viitoarea Christina, a lui Mircea Eliade, resortul revenirii ei la viaţă nu mai e dat de propria-i iniţiativă erotică rebelă, ci de şansa dragostei hărăzite memoriei ei de către un bărbat al viitorimii. De aceea îşi începe discursul prin a invoca esenţiala „bucată

de lut împietrit care pi] păstrează forma" la muzeul Studi din Neapole -„vestigiu fragil" căruia şi proaspătul ei iubit modern concede să-i atribuie o relevanţă simbolico-magică invocându-i puterea de a-l pune în legătură, prin „tainicul său magnetism", cu sufletul ei. „Doctrina" Arriei reia aşadar străvechiul adaggio literar al capacităţii iubirii de a hărăzi un mod de transcendere a condiţiei de muritor, de înfrângere a uitării şi deci a deplinei morţi. Din lumea-i în care pluteşte „invizibilă pentru ochii grosolani", ea proclamă apodictic: „credinţa plăsmuieşte zeul, iar iubirea femeia. Nu eşti moartă cu adevărat decât dacă nu eşti iubită; dorinţa ta mi-a redat viaţa, puterea de evocare a inimii tale a suprimat distanţele ce ne despărţeau". Dezvoltând teza — atribuită deopotrivă şi „credinţelor filosofice" ale protagonistului —, reflecţia auctorială conferă un şi mai larg postament ideatic acestui „non omnis moriar" înţeles ca o mistică a perenităţii, accesibilă vocaţiei unor „spirite pasionate şi puternice": „într-adevăr, nimic nu moare, totul există mereu; nici o forţă nu poate nimici ceea ce a fost odată. Orice faptă, orice cuvânt, orice formă, orice gând căzut în oceanul universal al lucrurilor strârneşte cercuri care se lărgesc necontenit până la marginile eternităţii. Aparenţa materială nu dispare decât pentru privirile vulgare, iar spectrele ce se detaşează din ea populează infinitul. Paris continuă s-o răpească pe Elena într-o regiune necunoscută a spaţiului, galera Cleopatrei îşi umflă pânzele de mătase pe apele azurii ale unui Cydnus ideal".
Se pune întrebarea: să fie oare compunerea aceasta doar o cuminte istorisire alegorică? Răspunsul se impune a fi unul negativ dintr-un considerent principial dificil de ignorat sau respins, anume faptul că parabolele sau alegoriile configurează nişte realităţi morale sau sodal-politice de bun-simţ, aşadar indiscutabile, ţinute însă sub obroc sau marginalizate de interesele mai-marilor zilei ori de miopia şi ignoranţa unora. Aplicabilitatea observaţiei se întinde de la morala fabulelor clasice până la concluzia *luceafărului* eminescian relativă la incompatibilitatea dintre absolutul simţirii creatorilor de geniu şi relativitatea endemică a rosturilor oamenilor de rând trăitori în „cercul" lor „strâmt", ori la redutabila expansiune prin contagiune a ideologiilor şi mentalităţilor totalitare de stânga sau de dreapta ilustrată de *Rinocerii* lui E. Ionesco sau de *Ciuma* lui Albert Camus. însă în cazul *Arriei Marcella* întâlnim o situaţie o dată mai mult eretică, ce respinge formulele uzuale de „obştesc sfârşit", „requiescat in

pace" sau „veşnica sa pomenire". După cum am văzut, crezul eroinei -înrudit cu acela al Verei lui Villiers de l'Isle Adam, adnotat aici în paginile imediat următoare — respinge ideea de odihnă veşnică în afara unei iubiri fie ea şi postumă. Or, o asemenea concepţie nu e nici alegorică, nici poetică, *a. frenetică,* prin urmare, conformă unei componente a literaturii fantastice vădite încă din veacul al XVIII-lea.

De altfel, chiar aşa se explică introducerea în momentele culminaţiei erotice a unui factor narativ conflictual o dată cu scandalul cotropirii sălaşului fericirii tinerilor de către tatăl eroinei, moralizatorul Arrius Diomedes, exponentul austerei religii creştine. Adoptând la rându-i un mod de judecată aparţinător viitorimii, el porneşte un atac la baionetă împotriva destrăbălatei sale fiice, învinuind-o pentru refuzul ei de a se mulţumi cu desfrâurile din timpul vieţii şi a ţinti „să întineze" cu necuratele ei iubiri şi „veacurile ce nu-i aparţin", atrăgându-i pe „sărmanii smintiţi" îmbătaţi de filtrele ei vrăjite. Zadarnic îl imploră Arria să n-o osândească cufundând-o iarăşi „în palidul neant" doar pentru că iubeşte „viaţa, tinereţea, frumuseţea şi plăcerea". Neînduplecatul bătrân nu se mulţumeşte să-i condamne impurele seducţii, ci rosteşte implacabil şi o formulă magică de exorcism care-i răpeşte instantaneu fiicei lui „aburii de purpură din obraji" dăruiţi de vinul roşu. Iar pentru ca delimitarea celor doi evi ai existenţei umanităţii să fie şi mai limpede, naratorul notează că în chiar momentul acelei morţi secunde a frumoasei pompeiene ajunse până la ei, în chip de răsunet simbolic, zvonul clopotului unui sat îndepărtat dinspre mare sau munte.

Este evident că, în măsura în care concedem să acordăm însemnele epicii fantastice acestei compuneri pline de miez, se cuvine să acceptăm şi preponderenţa doctrinară a substanţei ei narative.

Vera, de Villiers de l'Isle-Adam

Bărbatul şi femeia din *Vera* (1883) lui Villiers de l'Isle-Adam amintesc cuplul Prascovia — Olaf Labinski din *Avatar,* surprins însă din perspectiva dramatică radical schimbată a plecării femeii dintre cei vii. Să adăugăm că şi de astă dată loviturii destinului îi succede o reacţie reparatorie de tip magic. Doar că aici demersul nu mai e încredinţat unui

magician profesionist, ci unuia cât se poate de diletant, nimeni altul decât omul afectat în cel mai înalt grad de ireparabila pierdere.

Rezumată la maximum, istoria conţine două mari capitole conexe la modul profund filosofic: mai întâi, o „dragoste-pasiune" (formula figurează în *Avatar,* dar cu referire la îndrăgostitul Octave) de o intensitate ieşită din comun, iar apoi o moarte cu atât mai absurdă cu cât a smuls-o pe contesă vieţii într-un moment de paroxism al simţirii şi dăruirii. Resortul conflictual al acţiunii rezidă în refuzul contelui d'Athol, soţul îndrăgostit, de a încuviinţa despărţirea definitivă, socotind-o un non-eveniment, un accident fără noimă, absurd şi inacceptabil. Crezul acesta (iarăşi eretic, în esenţă) nu se mai întemeiază aici — e lesne de presupus — pe un sistem articulat de gândire, ci pe un sâmbure doctrinar, de uzanţă strict individuală, lipsit deci de ambiţia autovalidării expansive, destinate atragerii de aderenţi. Raţionamentul protagonistului e acela că „moartea nu e ceva definitiv decât pentru cei care aşteaptă ceva de la Cel-de-sus; dar Moartea, şi Cerul, şi Viaţa, pentru ea, nu constau oare în îmbrăţişările lor?" Iar întrucât ideile sunt fiinţe vii — postulat de rezonanţă platoniciană, în numele căruia contele fără preget „săpase în aer forma iubirii sale", golul acesta aşteptând-o pe ea, singura fiinţă „care-i era omogenă" —, credinţa acestui hierofant al propriului sentiment e că în cele din urmă Vera „tangibilă" şi „exterioară" trebuia „să fie acolo şi ca marele Vis al Vieţii şi al Morţii să-şi întredeschidă o clipă porţile infinite". De altfel, viziunea aceasta cunoscuse înainte în sufletele ambilor privilegiaţi ai dragostei unele antecedente „empirice". Numitorul lor comun fusese dezinteresul faţă de unele idei — bunăoară, cea de suflet, de Infinit, până şi cea de Dumnezeu - în stare să reprezinte planul metafizic al existenţei. Drept urmare, „credinţa atâtor oameni vii în cele supranaturale nu era pentru ei decât un subiect de vagi mirări: literă moartă de care nu se preocupau, neavând calitatea să condamne sau să justifice".

Pe acest temei doctrinar mai mult implicit şi intuitiv, contele d'Athol îşi începe chiar din ziua înmormântării ritualul „magic" neomologat de vreun magician ori de vreuna dintre disciplinele ezoterice, menit să ignore şi finalmente să înfrângă atotcotropitoarea moarte. Tentativa începe cu închiderea cavoului şi aruncarea cheii înăuntru după ce prive-ghease o zi întreagă la căpătâiul dispărutei. Explicaţia gestului e simplă: soţul ei nu o dorea rămasă în izolarea mausoleului, ci în altă parte, în odaia

voluptăţilor lor fără seamăn. Acolo, d'Athol îi păstrează neschimbate obiectele cu care ea a avut atingere: perna, păstrându-i urma capului, fla-coanele de parfum, florile culese de ea, candela cu miros de tămâie. Alteori îi citeşte pe-o bancă din grădină poeziile preferate sau stă, seara, de vorbă cu ea, bând împreună un ceai în jilţurile de lângă cămin. însă nu numai d'Athol participă la acest ciudat „joc funebru", ci şi Raymond, bătrânul său

slujitor. Tacit, el este invitat să-i servească pe amândoi ca şi până atunci, după ce-i va concedia şi plăti în devans pe trei ani pe ceilalţi servitori. Insa, deşi acceptă fără crâcnire straniul exerciţiu, el nu e scutit, notează naratorul de persoana a treia, de „fiorul unei terori superstiţioase" (simptomul cunoscut al încărcăturii fantastice): „îi era frică, o frică vagă, domoală", în timp ce se simţea cuprins de „magnetismul înspăimântător" emanat de conte.
Momentele cruciale ale aşteptatului şi îndelung pregătitului miracol ce urmează sau nu să se producă sunt situate în seara împlinirii unui an de la decesul Verei. Primele insidii par să-şi unească forţele în a semnifica înfăptuirea „teribilului miraj": perlele unei brăţări şi opalul unui colier erau „călduţe", mai puţin strălucitoare „parcă datorită căldurii trupului", petele de sânge de pe batistă redeveniseră umede şi intens roşii, la pian cineva întorsese pagina la melodia finală de altădată, candela sfinţită se reaprinsese, iar flacăra ei „lumina mistic" chipul Madonei, florile orientale din vazele de Saxa păreau de curând culese, pendula oprită în urmă cu un an reîncepuse să măsoare timpul, odaia reînsufleţită de farmecul ei părea din nou „veselă şi plină de viaţă". In prelungirea acestui preludiu al resurecţiei (amintind caii şi vizitiul adormiţi ai rădvanului din *Domnişoara Christina)* nu lipsesc decât indiciile prezenţei ei nemijlocite: un „proaspăt hohot de râs muzical", ce luminează patul nupţial şi numele lui Roger auzit ca rostit de ea de departe, urmat de „bucuria divină" a unui sărut ce le amintea ca, în chip platonic, sunt „o singură fiinţă".
însă vraja e de scurtă durată, fiind urmată — din nou ca în *Domnişoara Christina* — de „reminiscenţa fatală" a trezirii din absolutul reveriei: „Ah! acum îmi amintesc... zise el. Ce mi se întâmplă oare? — Doar eşti moartă!" Pronunţarea prozaicei constatări destramă visul şi rupe „firul magnetic al urzelii strălucitoare". Obiectele îşi recapătă faţa lor obişnuită, „candela mistică a iconostasului" se stinge, obiectele îşi pierd transfigurarea înscriindu-se pe orbita unei oarecare „dimineţi banale, cenuşii şi 178

ploioase". Şi neîntârziat „înflăcărată şi alba viziune" a Verei dispare în văzduh dimpreună cu „un slab suspin de adio, distinct, îndepărtat", făcându-l pe soţul ei să se simtă din nou singur. Bineînţeles, la această răspântie cvasi-finală a intrigii poate surveni întrebarea dubitativă, la nivelul cititorului, dacă nu la cel al personajului: să nu fi fost oare totul doar o considerabilă automistificare izvorâtă dintr-o tenace obsesie? însă Villiers de l'Isle Adam nici gând să intenţioneze a valida teza ezitării profesată de Todorov şi adepţii săi. Dimpotrivă, finalitatea ideatică ultimă a acestei naraţiuni doctrinare coincide cu dezvăluirea asului probei materiale a miraculosului. Deodată, la cererea patetică a lui d'Athol adresată Verei, de a-i arăta drumul care duce spre ea, un obiect lucios cade din patul nupţial pe blana neagră întinsă pe jos: „era cheia mormântului", aruncată cu un an în urmă în cavoul închis pe dinafară de către d'Athol. E inutil a spune că nimeni în afară de Vera — sugerează autorul — n-ar fi avut posibilitatea să i-o aducă soţului.
Nu în ultimul rând, trebuie apreciate densitatea epică şi sobrietatea pateticului elogiu închinat dragostei. Sunt doar câteva din atributele artei adevărate promovate de Villier de l'Isle Adam, acest aristocrat autentic deposedat abuziv de bunurile familiei sale şi ajuns muritor de foame dintre pricina Revoluţiei din 1789, aşa cum acelaşi mult prea lăudat eveniment l-a trimis la ghilotină pe Jacques Cazotte, cel dintâi creator francez de literatură fantastică.

Î. *Secretul doctorului Honigberger Nopţi la Serampore* ; *La umbra unui crin,* de Mircea Eliade
,i

Secretul doctorului Honigberger

Nu încape îndoială că disponibilităţile pentru fantastic ale lui Mircea Eliade sunt mai convingător servite de cele două nuvele de tinereţe, apărute în 1940 la Editura Socec (iar în prealabil în „Revista Fundaţiilor Regale") decât de povestirile-i simbolizante şi sofisticate date la iveală ulterior în anii intensei lui pledoarii pentru deviza „camuflării" şi „irecognoscibilităţii" miracolului. în locul intervertirii şi confuziei deliberate a planurilor verosimil şi suprafiresc, întreprinse sub semnul ostentaţiei unor emancipate structuri moderniste, întâlnim aici nişte clasice
179

alcătuiri narative, ridicate în chip coerent pe temelia robustă a unei realităţi inteligibile aflate în strânsă legătură cu reperele tradiţiilor ezoterice hinduse: yoga, în primul caz, tantra, în cel de al doilea.
Mai consistentă apare dimensiunea aceasta iniţiatică în *Secretul doctorului Honigberger,* al cărui mesaj doctrinar îşi propune să expliciteze dispariţia fantastică a yoginului Zerlendi în miticul ţinut din nordul Indiei numit Shambala. Nu fără o anumită aplicaţie didactică, relatarea trece în revistă treptele pregătitoare ale descumpănitoarei experienţe suprafireşti: *pranayama* (ritmarea respiraţiei) şi continuitatea conştiinţei (somnul amal- ' gamat cu starea „treaz în somn"), unificarea conştiinţei (culminând cu postura cataleptică), ieşirea din timp (probată prin aceea, susţine experimentatorul Zerlendi, că nu-i creşte barba zile în şir), *samyama* (echivalentă cu dobândirea unei „conştiinţe impersonale") şi culminând cu capacitatea yoginului de a se face nevăzut.
Totuşi, intuind necesitatea înlăturării impresiei de *pro domo* promo-ţional ori de „plan de muncă" dus la îndeplinire cu regularitate previzibilă, nuvelistul implementează acţiunii o seamă de complicaţii şi „cârlige" suplimentare. Cele mai semnificative tind să învăluie textul într-o reţea de interdicţii tabuistice. In primul rând,

jurnalul experimentatorului Zerlendi (reprodus în tandem cu o altă relatare la persoana întâi, cea a autorului) este transcris, ni se spune, cu caractere sanscrite şi inclus, spre a i se pierde urma de către profani, în continuarea filelor unor fragmente din *Upanishade* şi a frazei de început din Evanghelia de Paşti, a lui Ioan. Pe urmă, un episod potenţial dramatic pare să se contureze în zilele practicării levitaţiei. Atunci Zerlendi, constatându-şi capacitatea de a înfrânge una dintre legile fizice de căpetenie — aflat într-o situaţie comparabilă cu cea a astronauţilor de pe Apollo 8, de sub comanda lui Borman, preocupaţi, după premiera înconjurului lunii, de eventualitatea redutabilă a ratării întoarcerii pe pământ — este cuprins de „groază la gândul că ar putea totuşi rătăci drumul spre Shambala".

Insă mult mai numeroase sunt insidiile dilematice, caracteristice unei autentice nuvele fantastice, puse în seama naratorului auctorial în secţiunea terminală a istorisirii. Revenit după trei zile spre a restitui doamnei Zerlendi jurnalul consultat al soţului ei — colaborarea lor fiind plasată între toamna lui 1934 şi mijlocul lui 1935, în timp ce performanţele încercate şi povestite de doctorul Zerlendi se întind de-a lungul a doi

ani şi opt luni, între 10 ianuarie 1908 şi 10 septembrie 1910 -, autorul nu o mai găseşte pe fosta-i amfitrioană, jupâneasa susţinând succesiv — şi contrazicându-se în chip suspect — ba că este bolnavă, ba că plecase din ţară. Perplexitatea lui creşte iruptiv peste câteva luni, când, primit fiind de Smaranda, fiica doamnei, nu mai este recunoscut de către nici una dintre cucoane şi i se spune că vasta bibliotecă cercetată de curând ar fi fost risipită demult, sub ocupaţia germană din vremea primului război mondial (fapt stupefiant adeverit, se pare, de revenirea autorului indianist în ştiuta încăpere a bibliotecii, care avea o cu totul altă destinaţie). „Intoxicarea" culminează cu informaţia că jupâneasa întâlnită recent ar fi murit, hăt, cu 15 ani în urmă. Iar pentru ca paharul dispariţiilor contrariante să fie şi mai plin (de o fantasticitate convergentă în raport cu cea de căpetenie, a lui Zerlendi), copilul Hans (pare-se, fiul Smarandei şi al unui frecventator german al bibliotecii), reîntâlnit în curtea casei boiereşti de pe strada S. aflată în curs de demolare, nu mai răspunde nici el la numele cunoscut, ci la acela de Ştefan. Pe de altă parte, în avanscena naraţiunii, o altă suită de dispariţii ciudate prefigurează aşijderi analogic şi parcă premonitoriu coloratura tanatologică a cursului epic. Evenimentele cu pricina sunt în număr de patru: mai întâi, doctorul sas Honigberger se prăpădeşte îndată după ultima lui întoarcere din India. Tot astfel, după o altă descindere în aceeaşi ţară a murit şi romanciera Bucura Dumbravă. Urmează, în al treilea şi în al patrulea rând, decesul celor doi predecesori ai lui Mircea Eliade întru explorarea manuscriselor lui Zerlendi: ofiţerul german Hans (răpus într-un accident de vânătoare) şi prefectul, fratele doamnei Zerlendi, după ce adusese în aceleaşi scopuri exploratorii un
francez.

Confluentă de asemenea cu austerul tâlc ocult al nuvelei e facultatea dominantă a fizionomiei şi comportamentului eroinelor. Mai cu seamă alura gotică a doamnei Zerlendi, exteriorizând parcă o enigmatică familiarizare cu lumea de dincolo, merită observată: „Nu îmbătrânea ca toată lumea această doamnă. Sau, poate, îmbătrânea asemenea femeilor din alte veacuri; înţelegând, într-un chip tainic, că prin moarte se va apropia de marea iluminare a tuturor înţelesurilor". Aceleiaşi misterioase învoieli aparente cu transcendentul, în speţă cu bănuitul consemn tabuis-tic al tăcerii, lăsat moştenire de către soţul ei, pare să-i aparţină şi refuzul ei bizar (ca şi al fiicei sale) de a-l recunoaşte pe narator, colaboratorul

solicitat înainte. Insinuarea receptării de către ele a unui imbold metafizic este destul de explicită, deşi e transcrisă într-o ambiguă formulare interogativă: „îmi dădeam seama că, din motive necunoscute mie, nici una din ele nu voia să mă recunoască. Să fi acţionat astfel în urma unei influenţe nevăzute, venite de dincolo?"

Aşadar, cu toate că doctrinarei naraţiuni nu-i lipsesc câteva străfulgerări fantastice puse sub semnul captivantului secret al dispariţiei doctorului Zerlendi, ansamblul naraţiunii este întemeiat mai mult — asemenea goticului practicat de Ann Radcliffe — pe freamătul şi tenebrele unui insolit de atmosferă.

Nopţi la Serampore

In schimb, în *Nopţi la Serampore,* localizată pe de-a-ntregul pe meleagurile rodnice în izvodiri suprafireşti ale Indiei, factorul suprareal dezvăluie o mult mai robustă capacitate de angajare a invenţiei epice. înainte de toate, se cuvine să specificăm că reîntâlnim şi aici tripla stratificare tipologică, în funcţie de gradul de iniţiere magico-doctrinara a personajelor. Treapta de sus, a „prelaţilor", hierofanţilor sau înţelepţilor disciplinei ezoterice, întruchipaţi anterior de legendarul „aventurier" indianist sas Honigberger, este reprezentată aici, la modul contrastant, abia în secţiunea terminală de medicul-ascet Swami Shivananda (nume real, înregistrat în *Memorii).* Rolul protagonistului Zerlendi, adică al „preotului" oficiant al ritualului iniţiatic, este încredinţat aici enigmaticului promotor al „păţaniei" supranaturale, Suren Bose, surprinzătorul practicant al doctrinei şi ritualului Tantra. In sfârşit, receptacolul miracolului coincide iarăşi cu acelaşi diligent povestitor auctorial, căruia i se alătură, sporindu-i autoritatea, alţi doi martori orientalişti, anume autoritarul secretar olandez al Societăţii asiatice din Bengal Van Manen şi evlaviosul fost consul rus la Teheran şi Kabul, Bogdanof (persoane aşijderea nominalizate în *Memoriile*

lui Mircea Eliade).
Nu fără relevanţă arhitectonică, secţiunea expozitivă începe cu acordurile lirice ale „magiei nopţilor Calcuttei", cu ale sale ruine „melancolice" înfiorate de „o viaţă nouă, mai dulce şi mai muzicală a ierburilor, a şerpilor şi a licuricilor". Pe scena aceasta înviorată de emanaţiile vitalismului biologic (introducând deci accente distincte în comparaţie cu

insidiile precumpănitor tanatologice ale celeilalte nuvele), prinde contur *labirintul,* unul dintre laitmotivele predilecte ale lui Eliade. Nu absentează însă acordurile grave, ţinând de insinuarea straniului şi alcătuind preparativele viitoarelor desfăşurări uluitoare. Naratorul invocă astfel unele meditaţii şi ritualuri tantrice desfăşurate de preferinţă într-un „peisaj cutremurător" cu destinaţie funerară, dar şi viziunile accentuat mistice ale lui Bogdanof. Pentru personajul acesta de filiaţie dostoievskiană, revelaţia acelor nopţi „neînchipuit de frumoase" „e prea cumplită ca să nu fie vinovată", omul neavând voie să cunoască asemenea minune decât în pa-radis, „pe pământ orice frumuseţe de acest fel" fiind „o ispită" demonică, „o lucrare a diavolului" — atribut necurat pe care rusul acesta pravoslavnic îl întrezărea pretutindeni în hinduism.
Irupţia fantastică de mai târziu nu e străină de coeficientul acesta mai ridicat de subiectivitate din care izvorăşte caracteristicul amestec eliadesc de vrajă şi teamă. De altfel, fascinaţia atribuită peisajului alcătuieşte aici însăşi schimbarea la faţă a ambianţei cu care se identifică îndeobşte adjuvanţii sau agentii fantasticului. Insă merită observat că, de astă dată, nu mai întâlnim obişnuita ieşire din matcă ostilă (inundaţie, viscol, pustietate sau secetă) care pune la încercare stăpânirea de sine, capacitatea de adaptare sau chiar instinctul de conservare, ci — ca şi în *Sespn mort,* de V. Voiculescu — puterea de iradiere, vraja exercitată de către natură asupra omului. Avem de-a face aşadar cu un ferment *estetic* al supranaturalului. Revelaţia le e oferită europenilor de pădurea de cocotieri de lângă Serampore întâlnită în drum spre bungalovul unuia, Budge, prietenul lui Van Manen: „Poate din pricina neobişnuitei întâlniri cu Suren, poate datorită farmecului acelui văzduh lunar, eram fiecare din noi înfioraţi şi tulburaţi. Tăcerea ajunsese acum înspăimântătoare, şi parcă firea întreagă încremenise sub vraja lunii, şi clătinarea unei ramure ne cutremura, atât de nefirească ni se părea tresărirea şi mişcarea în această fără de noimă
oprire pe loc".
Insă deviaţia calităţii percepţiei prin efectul incantatoriu al *vrăjii* nu constituie singurul agent al supranaturalului. In afara lui, textul naraţiunii nu pierde prilejul de a arunca în cumpănă şi fermentul bahic, în speţă atracţia „alcoolurilor lui Budge" asupra lui Van Manen şi bineînţeles asupra pravoslavnicului Bogdanof, care o ia din loc - aflăm - abia după ce „îşi înecase demult nostalgiile". De altminteri, înainte de a-i trage o

chelfăneală şoferului pentru cele întâmplate, bibliotecarul olandez — ilustrând zicala despre hoţul care strigă: hoţii! - nu pierde prilejul de a susţine că încurcătura rătăcirii drumului s-a produs fiindcă omul de la volan „s-a îmbătat". E vorba de acelaşi ins - căruia, cu puţin înainte, naratorul îi pusese în cârcă şi receptarea vrăjii, cealaltă pricină a distorsionării realităţii: „Chiar şi şoferul părea doborât de atâta frumuseţe".
însă în fragmentul reprodus anterior găsim şi pricina mai serioasă a intruziunii, chiar dacă, în chip diversionist, alăturată „farmecului acelui văzduh lunar". E vorba de „neobişnuita întâlnire cu Suren" lângă liziera pădurii, fără ca „aprigul" exponent indian al practicilor tantrice, stăpânit de un fel de transă, să dea semne că i-ar recunoaşte. Aventura fantastică se consumă noaptea, la întoarcerea vilegiaturiştilor de la bungalovul lui Budge, şi pune în lumină două clasice versiuni antinomice - favorabile de astă dată pomenitei „ezitări" a lui Todorov - asupra deconcertantului eveniment.
Naratorul, în acord cu colegii săi, susţine teza *rătăcirii* lor nu doar într-un alt spaţiu, ci mai cu seamă într-un alt timp. Ei constată că maşina nu mai ajunge în şoseaua binecunoscută şi încep a străbate „năuci" un itinerar nebănuit cu arbori groşi şi străvechi care-şi înlănţuie ramurile deasupra lor alcătuind o junglă nepătrunsă şi ameninţătoare. Perplexitatea se preface în groază — în măsura în care simţământul acesta e credibil la Mircea Eliade (dovadă fiind, s-ar zice, şi faptul că Bogdanof îşi tot făcea cruci, ca Fănică al lui Caragiale...) — în clipa când, de la mică distanţă, aud cu toţii un ţipăt înfiorător de femeie cerând ajutor. Străduindu-se să-şi înfrângă spaima, europenii lasă în urmă automobilul şi încep a cerceta codrul. Faptul că aşternutul de frunze moarte nu foşneşte sub paşii lor, de parcă ar fi călcat pe pâslă, le dă impresia că visează (caracteristica împletire eliadescă a stării de veghe cu oniricul, masiv manevrată în *Domnişoara Christina)* sau că au halucinaţii. In cele din urmă, afundându-se în junglă după luminiţa unui felinar, ajung în preajma vetrei de jeratic de lângă o clădire „ciudată, înconjurată de un zid cenuşiu de piatră". Ii întâmpină un bătrân taciturn, ce îngaimă cuvintele ca şi cum s-ar fi trezit dintr-un somn greu (iarăşi distinctivul amestec eliadesc de conştient şi

inconştient), care-i conduce la stăpânul său, „o figură foarte palidă, cu privirile înţepenite", pe nume Nilamvara Dasa. Insă dacă detaliile acestea par să se menţină pe linia unei blajine ciudăţenii, următoarea lor descoperire 184

întruneşte dintr-o dată atributele unei dovezi a miraculosului: cei doi băştinaşi nu vorbesc engleza, ci o bengaleză „stranie", „cu accent rural", întâlnită „numai în cărţi". In acest grai, Nilamvara le spune de trei ori musafirilor că în curând le vor fi pregătite odăile pentru odihna de noapte — la întrebarea oaspeţilor despre ţipătul din pădure, el mulţumindu-se să rostească gemând şi acoperindu-şi faţa cu mâinile numele: Lila. In încheierea întrevederii, bătrânul servitor le arată în curte „o năsălie cu ra-muri", susţinută de câţiva oameni „îmbrăcaţi ciudat, cu turbane", care poartă trupul ucisei soţii a stăpânului. De acum înainte, începând cu revenirea pe jos a celor trei la bungalovul lui Budge şi cu amintita bruftu-luire a şoferului, relatarea se va preface într-o intensă dezbatere asupra răvăşitoarei experienţe trăite. Apărându-se, acesta din urmă susţine că nu i-a lăsat de izbelişte noaptea în junglă pentru simplul motiv că nu a plecat nicăieri de acolo, cum o arată şi curăţenia intactă a maşinii (probă anexabilă tezei contestării miraculosului) şi după cum susţine şi personalul bungalovului. Invitat să arbitreze disputa, Budge începe prin a contesta existenţa prin împrejurimi a vreunui ins cu numele de Nilamvara Dasa, pentru ca, la aflarea informaţiei despre întâlnirea cu practicantul tantrei Suren Bose, să devină deodată „preocupat". Ii revine negustorului de iută Chatterjî (prietenul lui Budge) menirea de a certifica marele miracol. Nilamvara Dasa — specifică el — exista aievea pe meleagurile acelea, dar hăt în urmă cu vreo sută cincizeci de ani, când soţia lui, Lila, a fost ucisă de un şef de bandă musulman. Prin urmare, rătăcirea lor într-un spaţiu nemaivăzut n-a fost decât faza pregătitoare, tranzitorie, a pribegirii cu adevărat stupefiante într-un alt timp, mai exact participarea retrogresivă la un eveniment de mult revolut.

Dacă până aici nuvela s-a arătat întru totul încadrabilă supranaturalului *infiltraţiei accidentale,* epilogul dezvăluie intenţia autorului de a ilustra formula fantasticului *doctrinar*. Mesajul iese la iveală o dată cu stabilirea naratorului la Rishikesh, în Himalaia, şi cu întâlnirea lui cu medicul ascet Shivananda. Consultat asupra credibilităţii uluitoarei dislocări metafizice a timpului şi chiar asupra implicitei modificări a evenimentului de odinioară prin inserţia lui şi a colegilor săi în întâmplare, înţeleptul Swami Shivananda răspunde afirmativ la ambele interogaţii. Argumentaţia sa e una idealist-subiectivă, analoagă celei formulate în fruntea *Sărmanului Dionis* al lui Eminescu. Pe scurt, punctul său de vedere postulează propoziţia

titlului dramei lui Calderon „la vida es sueno", adică îndrăzneaţă perspectivă a *irealităţii lumii.* Totul a fost posibil, pretinde el, fiindcă „nici o întâmplare din lumea noastră nu e *reală* [...]. Tot ce se petrece în cosmosul acesta e *iluzoriu.* Şi moartea Lilei, şi jalea soţului ei, şi întâlnirea dintre voi, oameni vii, şi umbrele lor, toate acestea sunt iluzorii. Iar într-o lume de aparenţe [...] oricine e stăpân pe anumite forţe, pe care voi le numiţi oculte, poate face orice vrea. Evident, nici el nu creează nimic *real,* ci numai un joc de aparenţe". Iar pentru că interlocutorul său auctorial se arată neîncrezător în veracitatea opiniei, monahul — el însuşi un redutabil mânuitor al tandrei — purcede neîntârziat la o nouă demonstraţie, începătoare cu o altă metamorfoză buimăcitoare a ambianţei, exploratorul european al Indiei exclamă: „Asta n-o mai pot îndura, Swami! Trezeş-te-mă!", arătându-se din nou profan faţă de misterele „de dincolo de orice margine a înţelegerii omeneşti".

In cele din urmă, omeneasca-i capitulare sugerează că, până şi în zona bizuită pe o armură doctrinar-filosofică, fantasticul — dacă e autentic — înseamnă o aventură mai gravă decât simplul joc de-a „camuflarea" şi „irecognoscibilul".

La umbra unui crin

Mărturisesc că iniţiativa de a pune în balanţa criteriilor doctrinare ale fantasticului o istorisire din ultima perioadă a creaţiei lui Mircea Eliade e mai recentă. Mult timp am socotit că reflecţiile şi obiecţiile asupra acelei etape literare făcute în prima parte a cercetării de faţă au clarificat suficient lucrurile. Totuşi, ulterior, mi-am reamintit cât de mult a dorit scriitorul în acei ani să promoveze literar ideea „camuflării" şi a „irecog-noscibilităţii" miracolului, adică o teză — s-ar zice — eminamente doctrinară. Şi astfel „biruit-a gândul", vorba cronicarului, de a face un popas asupra uneia din scrierile sale edificatoare elaborate în acea perioadă. Am ales, iată, *ha umbra unui crin* (1982).

în utila sa cercetare *fantasticul în proa lui Mircea Eliade* (1993), Gheorghe Glodeanu include nuvela aceasta în capitolul *Efectul magic al memoriei* şi insistă asupra similitudinii tipologice dintre profilul lui Ionel Postăvaru şi cel al lui Zaharia Fărâmă din anterioara *Pe strada Mântuleasa* (1955). într-adevăr, amândoi sunt înzestraţi cu o memorie ieşită din co-

mun, pe care însă şi-o mobilizează în direcţia evocării unor amintiri vechi de zeci de ani, ale vârstei şcolare, adolescenţei sau copilăriei, gust al amintirii care-i mai sugerează comentatorului juxtapunerea asociativă a romanului *lut umbra fetelor în fio are* din ciclul proustian *în căutarea timpului pierdut.* Şi exerciţiul comparatist ar putea continua cu menţionarea lui Gavrilescu, alt personaj trecut de amiaza vieţii, care, nitam-nisam, se apucă să reactualizeze marea-i iubire de demult în faţa fetelor cam goale de la „ţigănci", ce tocmai îi propuneau un joc de-a ghicitul.

Oricât de îmbietoare ar fi însă paralelismele de acest fel pe seama alternanţei tipic eliadeşti dintre *amintire* (sau memorie) şi *uitare* (sau amnezie), ele nu-şi justifică de astă dată locul tematic central deoarece aici ivirea eroului cu pricina nu serveşte decât dimensiunea expozitivă a preambulului epic. în speţă, acest Ionel Postăvaru îl caută la locuinţa-i din Paris pe avocatul Enache Mărgărit, alt român din exil, nu atât pentru a-i vorbi despre profesorul lor comun de fizică de la Liceul „Sfântul Sava" cât pentru a-i cere detalii asupra unei întâmplări petrecute în martie 1939. Pe Bulevard, în dreptul librăriei „Cartea Românească", susţine el, a avut loc atunci o convorbire aprinsă a unui necunoscut cu amfitrionul de acum pe care acesta din urmă îl tot îndemna să se împace cu unul din prietenii lor comuni. Postăvaru, martor întâmplător al acelei discuţii, îşi aminteşte o sumă de detalii asupra îmbrăcămintei sau ţinutei individului, dar mai ales se arată obsedat de răspunsul lui cu deosebire enigmatic la sfatul dat: se va împăca cu respectivul „la umbra unui crin, în Paradis!" Vizita de acum a lui Postăvaru se datorează tocmai acelor misterioase cuvinte. El vrea să afle ce va fi vrut să spună şi cine era individul. Iată-i şi argumentarea: „Dar m-a impresionat profund ce-a spus. N-am auzit niciodată aşa ceva. Vreau să spun, cuvintele acelea, mai precis concepţia filosofică, sau poate chiar mistică, pe care a exprimat-o aşa, dintr-o dată, fără ca nimic s-o fi pregătit..." însă strădania de a-i declanşa celuilalt memoria rămâne deocamdată fără rezultat, interlocutorul său rămânând cantonat într-o prelungită amnezie.

Cursul întâmplărilor se schimbă radical din clipa când încep să sosească în valuri alţi oaspeţi. Mărgărit pretinsese că are ştiinţă de venirea unui musafir; dar sosesc doi români: Eftimie (insul aşteptat) şi doctorul Tămăşan, precum şi doi francezi: Jean Boissier şi Gerald Lascaze. în continuare, scenariul epic se va limita la schimbul de cuvinte al noilor-veniţi

care iau convorbirea pe cont propriu, eclipsându-l pe Ionel Postăvaru — discuţia fiind puternic impulsionată, ba chiar agitată, de două mesaje telefonice ulterioare, primul adresat francezului Boissier, secundul (de către inginerul Iliescu) lui Eftimie. Să recunoaştem în acelaşi timp că preocuparea naratorului (de persoana a III-a, bineînţeles) de a inventa, la modul labirintic, cum s-a mai observat, de a hrăni conversaţia cu noi şi noi veşti incitante nu e dublată (viciu mai vechi al lui Eliade) de o grijă echivalentă pentru individualizarea caracterelor.

De fapt, pricina care-l eclipsează uluindu-l pe Ionel Postăvaru e — cum ar fi spus Dickens — o „coincidenţă remarcabilă": Eftimie, primul musafir sosit după el, începe numaidecât — de parcă ar fi tras cu urechea la uşă, cum observă avocatul Mărgărit — să vorbească despre „chestia aceea cu umbra crinului din Paradis". De fapt, aceasta e prima şi cam singura întâmplare descumpănitoare de prim-plan — potenţial fantastică, adică — a fabulei epice. Celelalte sunt nişte teme de discuţie şi de interpretare, în genere, comentariile şi clarificările conclavului acestuia romă-no-francez conduc spre două personaje absente: Iliescu şi Valentin Iconaru. Dar e paradoxal şi totodată neverosimil să observăm (nu e deloc întâia oară când proza lui Eliade cultivă un neverosimil ţinând de simpla ciudăţenie, deci nonfantastic) că personajul cel mai influent, deci adevăratul lider de opinie al grupului, nu e primul (Iliescu), un „matematician şi mare specialist în statistică", ci secundul (Valentin), un „tinerel" de vreo 25-26 de ani, socotit „prostănac", „năuc" şi „nu [...] prea deştept" de către Eftimie — prin urmare, un aparent „idiot" dostoievskian, în spatele căruia s-ar ascunde, deci s-ar „camufla", un remarcabil vizionar. Spre acesta din urmă conduc — după cum aflăm de la acelaşi Eftimie — firele obârşiei formulei despre „crinii din Paradis". El ar fi folosit cuvintele ţinând cândva în palmă o şopârlă albastră şi pretinzând că va înţelege ce-i spune fiinţa aceea „când vom fi cu toţii în Rai la umbra unui crin". Tot Iconaru îi dezvăluise lui Iliescu că vorbele cu pricina fuseseră rostite de către un profesor al său de la Liceul „Sfântul Sava". Precizarea are darul de a-i impulsiona în sfârşit memoria lui Mărgărit întrucât respectivul personaj purta o pălărie cu boruri scurte, aşa cum o remarcase odinioară Postăvaru şi pe cea a interlocutorului lui Mărgărit de lângă „Cartea Românească". Deci el, acel pretins dascăl, fusese lansatorul enigmaticei formule „la umbra unui crin". Spun „pretins" fiindcă respectivul — mai
aflăm —, cunoscut sub numele de Emanoil Flondor, nu era profesor, ci arhitect şi preda istoria cu acte

false (înlocuindu-l pe titularul mort într-un accident de maşină) până când, în urma unui denunţ, a fost arestat de Securitate şi apoi condamnat la 15 ani. întâlnim aşadar pentru a doua oară ipostaza „camuflării": insul acţionează sub un nume inventat, sub o identitate fictivă. Ambiguă de altfel e şi situaţia lui ulterioară: unii pretind c-ar fi pierit în anii stângismului experimentului comunist de la noi, ca şi prietenul său, Sandy Valaori, cu care fusese odinioară îndemnat să se împace de către Mărgărit în discuţia de pe Bulevard din martie 1939. Alţii, dimpotrivă, susţin că „ar fi scăpat şi ar fi trecut graniţa [...] nu se ştie când şi cum", ba chiar Valentin Iconaru afirmă că nu de mult ar fi stat de vorbă cu respectivul arhitect-profesor. Până la urmă, rolul său ar fi acela de „prelat", de superpatron spiritual, de iniţiator din umbră al acţiunilor grupului — cu puţină bunăvoinţă, amintindu-l pe Honigberger din *Secretul doctorului...*

Precum vedem, compunerea vântură şi totodată oferă grupării spre digerare nişte informaţii dintre cele mai eterogene. Pe de o parte, ştirile mai vechi sau mai noi cu implicaţii politice: practicile Securităţii din epoca începuturilor totalitarismului de la noi, deteriorarea situaţiei ţării din anii '80 ai ocârmuirii ceauşiste, apoi postura de „suspecţi" a imigranţilor români din Franţa, eventualitatea, pare-se, pedepsitoare adresată lor de a pleca în Corsica, tentativa (se mai pretinde) de a-l aduce cu avionul pe Iconaru de la Briancon la Paris, audienţa „tânărului naturalist" Iconaru la Arhiepiscopul Parisului spre a-i transmite „revelaţiile", urmată de călătoria lui şi a Eminenţei sale la Vatican. Pe de altă parte, „semnele", rezultate din translaţia dintre unele din veştile de mai sus şi transpunerea lor în nişte registre labirintico-profetice. De pildă, invitaţia în Corsica ar constitui — se sugerează — tocmai consecinţa difuzării mesajului criptic relativ la viitoarea întâlnire „la umbra unui crin, în Paradis!" Şi Lascaze pune cu acel prilej, în numele prietenului său, întrebarea capitală: oare formula „nu este cumva o metaforă"? Ba chiar duce mai departe ideea amintind că, pentru Valentin, „exilul înseamnă mult mai mult decât condiţia de refugiat", el (Valentin) socotind că „lumea întreagă trăieşte în exil, dar că (şi acum urmează iarăşi o revelaţie „camuflată") „asta n-o ştiu decât câţiva". Ca să complice şi mai mult lucrurile, textul mai adaugă mesajul simbolic venit din partea Arhiepiscopului Parisului, anume îndemnul

pastoral — bazat pe aprecierea expresiei „la umbra unui crin" drept noneretică — de a reciti Evangheliile şi pe Sfinţii Părinţi.

Insă principalul „semn" al naraţiunii dialogate, venit din partea aceluiaşi Valentin Iconaru, rezidă în controversata veste — comentată mai amplu după primirea mesajului telefonic dat de Iliescu lui Eftimie — despre ciudatul comportament nocturn al unor camioane pe şoseaua naţională. Am numit implicit pricina unui scandal de presă, precum şi a conflictului virtual cu autorităţile franceze care face ca românii să se simtă urmăriţi pentru suspecta lor întâlnire de la cafeneaua „Excelsior". Prezumţia şi teza lui Iconaru e că, după miezul nopţii, anumite camioane (câte trei) dispar „îndată ce fac turnanta", într-unui dintre vehicule - susţine el, fără a fi crezut iniţial de Iliescu — aflându-se însuşi miticul profesor de istorie de la „Sfântul Sava". Povestea cu camioanele stârneşte nişte proiecţii interpretative, care de care mai excentrice. Inginerul Iliescu e de părere că „ar fi vorba de un secret militar" — punct de vedere acceptat de autorităţile franceze, care interzic circulaţia în zonă vreme de 24 de ore, controlând-o riguros de atunci înainte. O altă variantă explicativă pune comportamentul dispariţiei pe seama identităţii dintre camioane şi — accent ştiinţifico-fantastic - nişte... „farfurii zburătoare", sau, pe limba ţării, a unor „objets volants non-identifies". Receptacolul mesajului (Eftimie) mai declară apoi că respectivele camioane evanescente configurează simbolic „funcţiunea" oricărui „alt camuflaj", anume aceea „să ascundă, dar în acelaşi timp să atragă atenţia acelor avertizaţi" (revine, cum vedem, laitmotivul preferat al autorului). In fine, cea de-a patra postură a camioanelor e aceea de „arcă a lui Noe", adică de „spaţiu cu alte dimensiuni", abordabil „instantaneu" şi (s-ar părea, asemenea lui Zerlendi din *Secretul doctorului...*) „în mod invizibil".

Tâlcul din urmă este transmis telefonic (prin Eftimie) grupului, dimpreună cu alte mesaje sibilinice de către Iliescu în calitate de purtător de cuvânt al lui Iconaru, a cărui profetică autoritate, contestată de către el o vreme, o recunoaşte finalmente pe deplin. Printre aceste revelaţii, la loc de frunte se situează vestea despre apropierea exilului de sfârşit şi imperativul pregătirii în acest scop a celor vizaţi. Vorbind tot în pilde, Iconaru îşi mai consiliază compatrioţii: să înveţe să iubească florile şi să vorbească cu animalele; să privească şi cerul fără stele, vagoanele goale, cu luminile stinse; să zâmbească bătrânilor şi bătrânelor pe care-i întâlnesc.

Comportându-se astfel, omul „va începe să se trezească şi se va minuna de splendorile propriei lui existenţe", îngăduindu-i-se totodată să înţeleagă „de ce numai *anumite* camioane dispar" şi, mai presus de toate, „ce ne aşteaptă, adică ce se întâmplă cu *unii* dintre noi". In continuare, Iconaru şi Iliescu mai fac o dezvăluire constând în reiterarea binecunoscutei fraze doctrinare a lui Eliade: „ni se fac semne, dar trecem pe lângă ele fără să le vedem..."; sau: „Deschide ochii şi dă-ţi silinţa să le descifrezi". Şi pentru că telefonul mai sună o dată, Mărgărit

se repede spre aparat nerăbdător să afle revelaţiile de ultimă oră despre „ceea ce pi] aşteaptă". însă — aidoma finalului *Secretului doctorului Honigberger* - dorinţei lui de a relua legătura cu exponenţii, direcţi sau indirecţi, ai intuiţiilor oraculare i se răspunde printr-o tăcere semnificativă, sugerând eventual un tâlc tabuis-tic (deşi substratul magiei n-a fost aici explicitat), sau pur şi simplu o uzuală dispariţie fantastică finală, menită să încheie relatarea pe tonalitatea unei întorsături epice şocante. Fapt sigur e că amfitrionul constată că la celălalt capăt al firului „nu e nimeni".
Am enumerat, cu riscul de a plictisi cititorul, toate zigzagurile narative şi sugestiile ideatice ale compunerii pentru a nu ne scăpa vreo virtualitate sau vreo intenţie fantastică. Dar, în afara amintitului eventual scurtcircuit iniţial al frapantei preluări a ştafetei motivului „umbrei unui crin", am putut constata că nu prea suntem răsfăţaţi cu evenimente suprafireşti, scenariul epic mulţumindu-se *să vorbească* doar despre ele. Din acest unghi, *ha umbra unui crin* se deosebeşte nu numai de *Nopţi la Serampore,* în care are loc marea dislocare de prim-plan a timpului, dar şi de *LM ţigănci,* unde, chiar dacă doar spre încheierea evocării, ni se oferă iarăşi surpriza unei alte mutaţii a cronologiei. Dar mai există aici un inconvenient nu mai puţin important. La sfârşitul *Posţfeţei* sale la volumul al V-lea de *Proă fantastică eliadescă* din 1992, editat de Fundaţia Culturală Română şi purtând titlul de *La umbra unui crin,* Eugen Simion observă: „Ce s-ar putea reproşa acestor naraţiuni este faptul că au devenit programatic demonstrative".
De fapt, servitutea lor prioritară nu e caracterul „demonstrativ" — propriu nu o dată naraţiunilor care intenţionează să probeze supranaturalul —, nici cel „programatic", ci însuşirea formulată de francezul Boissier prin propoziţia „mais ii s'agit d'une metaphore", prin urmare dimensiunea pronunţat *alegorică* a recuzitei epice. După cum am mai remarcat,

textul sugerează finalmente o deconcertantă dispariţie - temă exemplifi-cabilă cu *Domeniu interes,* de Philip Macdonald, cu *Scamatorie,* de Richard Matheson, *Păianjenul,* de H. H. Ewers şi chiar cu epilogul *Secretului doctorului Honigberger,* de Mircea Eliade. Numai că de astă dată, pe măsură ce înaintăm în lectură, constatăm că dispariţia enunţatelor „camioane" nu vizează de-adevăratelea numitele maşini, ci — la modul parabolic — altce-va: un secret militar, nişte farfurii zburătoare, ideea abstractă de camuflaj şi arca lui Noe. Or, din unghi fantastic, servitutea aceasta e mai gravă decât menţionata uniformizare a personajelor. Cu cât naraţiunea devine j astfel mai evident o „pildă" sau o fabulă (rubedenie inerentă cu toate j poeziile didactice ale lui La Fontaine), cu atât se îndepărtează mai explicit I de fantasticul adevărat. Şi, din păcate, departe de a constitui un caz singular, hramul acesta alegoric tutelează o întinsă arie a literaturii elaborate de Mircea Eliade în Occident. Recomandabil ar fi fost ca glosatorii să ţină seama de împrejurarea aceasta. Dacă ar fi luat-o în serios, Eugen Simion trebuia să aibă reţineri în a subintitula, bunăoară, acest al V-lea volum al antologiei lui: *Proăfantastică.* Calificativul mai adecvat ar fi fost acela de: simbolizant-alegorică sau, poate, filosofică.

UltimulBerevoi Pescarul Amin Căprioara din vis Iubire magică, **de V. Voiculescu**

Ultim ui Berevoi

Revenirea repetată în comentariile analitice următoare a lui V. Voiculescu nu se datorează atât unui considerent subiectiv (deşi nu ţin să-mi ascund vechea simpatie pentru acest scriitor), cât unuia obiectiv. Autorul *Lipitoarei* este de bună seamă unul dintre cei mai reprezentativi exponenţi români ai fantasticului de tip doctrinar. în chip oarecum paradoxal, coordonatele consacrate ale universului magic, devenite clasice graţie exegezelor ştiinţifice semnate în Occident de Mircea Eliade îşi găsesc o mai fidelă ilustrare în literatura lui V. Voiculescu decât în cea a lui Eliade însuşi (care, formal, în ciuda reiterării unor laitmotive, a ţinut să se emancipeze faţă de mai vechile sale deprinderi expresive, experimentând, inovând şi asimilând mijloace epice sofisticate).

E instructiv de remarcat că însuşirile de mai sus se întâlnesc preponderent în nuvelele *Ultimul Berevoi* şi *Pescarul Amin,* care nu întrunesc calitatea de autentice naraţiuni fantastice. Desigur, nu e pentru prima oară când întâlnim această situaţie, semnalată anterior şi în legătură cu *La umbra unui crin.* De astă dată însă, din unghiul genului, servitutea nu se mai datorează capriciului transpunerii divagante a reperelor epice într-un registru alegoric, ci chiar nivelului nu foarte spectaculos până la care e lăsat supranormalul să evolueze. împrejurarea provine din însăşi natura implicaţiilor conflictuale în care sunt angajaţi protagoniştii, definindu-şi astfel statutul existenţial şi uman. De fiecare dată, postura lor e aceea a unor mărturisitori marginalizaţi sau ignoraţi ai crezului şi experienţelor lor, puşi să se confrunte cu o ambianţă înstrăinată de îndeletnicirile lor ori chiar ostilă, deci din nou statutul lor individualizează nişte „disidenţi", în raport cu credinţele sau oblăduirile oficializate.
Extrem de pregnant se concretizează opoziţia aceasta dintre cele două veleaturi în *Ultimul Berevoi* (1949), povestea testului validării *practicii magice* în evul istoric mai nou. Care anume ev? în această privinţă, foarte grăitoare este încărcătura simbolică a calificativelor acordurilor expozitive: „Plouase mult cu sânge şi vremile veneau roşii şi învolburate. In tulbureala prefacerilor, marii vânători [...] pieriseră. Moşierilor, îndatoraţi oarecum să-şi apere codrii şi plaiurile de jivine, li se stârpise până şi sămânţa. Băştinaşilor li se ridicase şi cea din urmă ţeava de puşcă, orice gioarsă de pistol. Şi în vălmăşeala începutului de leat, bestiile se înmulţiseră nestingherite".

Anunţată de acest exordiu parabolico-aluziv (ce înregistrează proliferarea „bestiilor", fie ele patrupede, fie... bipede, caracteristice „tulburelii prefacerilor" unor timpuri „roşii şi învolburate"), irupe caracteristicul eveniment voiculescian potrivnic, menit, asemenea mitologicului sfinx oedipian din Teba, să pună la încercare isteţimea şi vrednicia oamenilor. în decorul fabulos şi uitat de Dumnezeu al celor „şapte sate de sub brâul Stucului", unde „umbre de uriaşi călcau pe babilonii de nori puhavi", se iveşte năpasta unui îndrăcit şi irezistibil „urs jăcman, dedulcit la carne, care băgase în boli pe cirezari". Cum cursele şi capcanele nu dau roade, oamenii îşi amintesc în cele din urmă (aşa cum în basme rândul lui Prâslea este aşijderi ultimul) de un unchiaş „fără ani, fără nume", dar „hărţuit de popi, prigonit de învăţători, târât de doftori pe la judecăţi" din pricina legăturilor lui cu „bătrânele solomonii". Atât

de distanţat eretică îi este postura faţă de comunitatea din jurul lui (spre deosebire de ipostaza mult mai familiară a solomonarilor sadovenieni), că momentul încheierii târgului coincide cu această subtilă precizare aucto-rială: „Sătenii, sfioşi, îl ispitiră ce le-ar pretinde, temători să nu le ceară sufletele". Insă „moşul cu căciula-mpletită" — semn distinctiv al „oamenilor liberi şi de neam", ca şi al unei „înalte boierii pline de îndatoriri" — nu se lasă rugat de două ori. Şi întinerit o dată cu neaşteptatele nădejdi puse în el, se apucă serios de lucru, chiar dacă punerile lui la cale îi impuneau colaborarea cu nişte „măgădăi" de păstori „răi şi leneşi, ca mai toată lumea de acum".
In continuare, istorisirea înregistrează cu o meticulozitate demnă de consemnările eliadeşti ale fazelor Yoga din *Secretul doctorului...* etapele prescripţiilor de natură magică cerute de unchiaş. Mai întâi, cuvintele de ordine ale exigenţelor impuse flăcăilor nărăviţi în rele („neruşinaţi şi nesupuşi, învrăjbiţi între ei", vicioşi): obligaţiile de a da ascultare, de a păstra abstinenţa sexuală şi alcoolică în răstimpul intrării „în trâmba vrăjilor", de a nu fi slobozi la vorbă şi mai cu seamă de a respecta canonul tabuistic al tăcerii. In fine, dar nu în ultimul rând, se situează porunca de a îndepărta de gospodăria târlei — de oameni şi de fiinţele necuvântătoare adică — orice unealtă de fier sau de vreun alt metal.
Rânduiala propriu-zisă a solomoniei se va identifica cu întoarcerea „lumii muntelui [...] la era lemnului şi la vârsta pietrei". In speţă, ţinta demersului vizează deci nu un efect distructiv, caracteristic afuriseniei şi în genere vrăjitoriei negre, ci unul restaurator, ţinând de esenţa magiei albe şi amintind fundamentalul mit al eternei Reveniri, căruia Mircea Eliade i-a dedicat o faimoasă exegeză în 1949. Conform acestei perspective, lumea, hărăzită să piardă darurile privilegiate ale vremurilor mitice ale Genezei, mai are şansa de a beneficia de neasemuitele calităţi de forţă şi frumuseţe ale „vârstei de aur" prin mijlocirea unui act magic recuperator. Or, tocmai asta urmăreşte aici ceremonialul magic: nu spulberarea legendarului urs răufăcător, ci restituirea pierdutelor atribute de luptător ale taurului şi cirezii. In acest scop, regia pantomimei şi a ceremonialului înscenat aşază la loc de frunte, conform legii Analogiei magice (căreia Lucian Blaga i-a consacrat o seamă de remarci în *Despre gândirea magică* din 1941), stârnirea masculinităţii generatoare de forţă, îndrăzneală şi combativitate printr-o seamă de reprezentări falice şi împerecheri sexuale

de finalitate simbolică. în acelaşi sens, după aţâţarea „focului viu, singurul care are trecere la duhuri", prepararea şi degustarea băuturii vrăjite plămădite din „iarbă cu smei, brâncă de urs şi turta lupului" anunţă — sub semnul aceleiaşi eterne reveniri — chemarea în ajutor a „duhului marelui taur al muntelui, bătrânul arhitaur, străbunul celor de azi, care să dea tăria lui urmaşilor".
Dar, din păcate, ceremonialul analogic nu se dovedeşte la fel de supus planificărilor regizorului magic în sfera vietăţilor necuvântătoare ca şi în cea a oamenilor. Blana de urs instalată pe un par nu reuşeşte să stârnească instinctul belicos al taurului. O primă explicaţie a neplăcutei constatări ar fi aceea că patrupedul „pricepuse amăgeala" şi „tertipurile" vraciului. Mai gravă e trista revelaţie a protagonistului cum că „magia se istovise în om. Puterile ei se strămutaseră în fier şi în oţel". De aici nu mai e decât un pas până la asumarea individuală a defecţiunii şi trăirea ei cu intensitate dramatică. Făcându-şi un serios examen de conştiinţă, solomonarul îşi pune un număr de patru întrebări esenţiale privitoare la felul în care săvârşise practica magică: *„Uitase ceva?*[1]*, „Sărise o datină?', „Călcase vreo rânduiala?", „Se abătuse de la vreo îndatorire?'* Şi de fiecare dată trăieşte revelaţia unor înaintaşi purtători ai hramului aceluiaşi meşteşug: Berevoi cel tânăr, tatăl său, „vestit vraci şi descântecător", Berevoi cel Mare, bunicul său, „meşter zodier şi cetitor în stele", „străbunii, cu căciuli aşijderi împletite", dintre care „cei mai viteji se aruncau singuri, cu piepturile goale în suliţe", dar li se arătase „marele taur de odinioară [...] cu coarnele roşite de sânge". în comparaţie cu exemplul lor magnanim, îi apare cu atât mai jalnică situaţia lui de „unchiaş întârziat în coada veacului", mânuitor ineficient al unei „momâi". Văzând că încep să-l părăsească ciurdarii şi intuind că „taurul magic vrea bărbăţie adevărată, potrivnic viu, nu o sperietoare", „ultimul Berevoi" ia hotărârea de a provoca taurul îmbrăcând el blana ursului. Deznodământul duce pe culmea cea mai înaltă drama izvorâtă din sentimentul acut al anacronismului îndeletnicirii magice. Trăind cu intensitate tragică imperativul momentului, anume convingerea că „vraja de acum, cea din urmă, se cerea împlinită [...] cu orice preţ", el îşi dezbrăcă blana şi o aruncă sfidător în taur, nemailăsând între ei nici o pricină analogică de înfruntare, nu înainte însă — mai aflăm — de a lansa „alt descântec", unul emanat doar „cu mintea de-a dreptul

între coarnele buhaiului". Abia acum „fiara nu mai rabdă" şi, după ce

„spulberă blana în picioare" şi ridică omul „în suliţele coarnelor", coborî „cu el vijelios" spre a-l lăsa apoi în calea tropotelor „zăporului cirezilor stârnite la omor" în timp ce alergau după fruntaş.
într-un fel, s-ar părea că finalul acesta se situează la antipodul *Avatarului* lui Gautier. Acolo miracolul taumaturgului se înfăptuia cu o repeziciune dezarmantă; aici, dimpotrivă, deznodământul s-ar zice că ilustrează versul lui Blaga din *Tristeţe metafizică:* „oh, nici o minune nu se împlineşte, Nu se împlineşte, nu se împlineşte!" Şi totuşi tâlcul nuvelei nu se rezumă la concluzia sceptică formulată de Vladimir Streinu în prefaţa ediţiei princeps din 1966 a nuvelelor, anume că „moartea «ultimului Berevoi» semnifică moartea eresurilor şi a magiei chiar în mediul primitiv care le-a născut". E adevărat că eroul piere (nu se ştie în ce măsură sfârşitul său de martir cuprinde şi un sâmbure din conflictul autorului cu societatea românească a începuturilor comunismului), dar sacrificiul său suprem îşi atinge scopul reactualizării privilegiilor începutului. Spulbe-rându-l pe omul-urs, taurul dă a înţelege că va îndrăzni cel puţin o dată să se comporte aidoma şi împotriva redutabilului moş Martin autentic, cel care nu ştie să-şi simuleze poftele.

Pescarul Amin

într-o confruntare mult mai explicită cu exponenţii obtuzi ai ve-leatului comunist se află protagonistul din *Pescarul Amin,* povestire elaborată în 1958, în chiar anul întemniţării politice a scriitorului. Nu mai e vorba aici doar de nişte aluzii la ştiutele „vremi roşii", ci de nişte specimene caracteristice respectivei „tulbureli a prefacerilor". Unul dintre ei este un zelos inginer piscicol, iar celălalt, brigadierul Fâstâc Ion, „un ăla butucănos, negru şi buzat [...]. îngâmfat şi gură mare. Altfel, prost pe toate părţile şi în toate felurile".
Anecdota prinde cheag în prelungirea insolită a unei impunătoare ieşiri din matcă a Dunării revărsate (caracteristic adjuvant al genului), care aduce cu sine o altă „întâmplare nemaipomenită", chemată să asigure temeiul conflictului şi intrigii: un morun uriaş rătăcit în spatele zapla-zurilor unei bulboane (zise a Pocioveliştei) destinate să servească drept prinzătoare de peşti. Evenimentul pune iniţial nişte probleme tehnice deoarece proporţiile neaşteptatului musafir nu permit prinderea lui cu

undiţele, ceea ce-l îndeamnă pe inginerul piscicol „trimis să cerceteze «cazul»" (reprezentant al unui regim care exterminase fără regrete multe mii de cai ca „nefolositori") să se gândească neîntârziat la utilizarea dinamitei. Dar expeditiva, lucrativa şi superficiala hotărâre a tehnocratului comunist (sprijinită slugarnic de „neisprăvitul" brigadier promovat conducător de echipă) nu rămâne fără împotrivire. îi revine rolul de a o rosti lui Amin, transformat de „noua rânduială a dreptăţii averilor" „din cel mai mare pescar al meleagului, stăpân din moşi-strămoşi peste mai bine de trei sferturi din trupul bălţii" în simplu „paznic al gardurilor Pocioveliştei". El este cel care - utilizând un limbaj cu totul abscons pentru slugoiul regimului — îl avertizează pe inginerul grăbit să manevreze dinamita că iniţiativa e oprită „de lege". De care „lege"? Ei bine, cititorul constată şi el cu oarecare surprindere că opoziţia aceasta nu izvorăşte dintr-o plauzibilă nemulţumire social-politică (întrucât Amin, deşi dezmoştenit de bunurile sale, se mulţumise cu postul obscur de paznic deoarece îi îngăduia „să aibă de-a face cu apa şi peştii"), ci dintr-un personal, singular şi o dată mai mult „disident" considerent religios. El întrevede în venirea morunului semnul unei mari revelaţii oferite lui de „peştii uriaşi din care i se trage neamul, leviatani strămoşi ai legendelor [...], chiţii nemăsuraţi, morunii balauroşi veghind peste adâncuri, biruitori ai tuturor potoapelor, din care ieşeau pe ţărmuri să nască oameni".
Precum se poate ghici, dacă în *Ultimul Berevoi* centrul de greutate al invenţiei epice revenea *practicii magice,* de astă dată în prim-plan urmează să se afle *gândirea mitică,* de natură bineînţeles fantastică. însă nu numai gândirea deţine această însuşire, ci — ca o autentificare a crezului său — şi înfăţişarea eroului, ba chiar într-un chip cu atât mai frapant cu cât e plasată în plin ev modern, iar nu pusă în seama unei imemoriale legende ca în întruchiparea fetei-peşte din *Lostriţa.* Iată-i faimosul portret: „Amin are în toată făptura lui ceva de mare amfibie. înalt, şui, cu pieptul mare, ieşit înainte şi umflat pe lături, [...] cu albia pântecului când suptă, când îmborţoşată cu aer, cu braţe lungi şi palme late ca nişte lopecioare, cu coapse şi picioare aşijderi deşirate [...]. Pielea pe el, lucioasă, nu are fir de păr, moştenire din moşi-strămoşi a neamului Aminilor, care zice că s-ar fi trăgând din peşti. Când iese din gârlă el nu rămâne leoarcă: se zvântă într-o clipă. Tăbăcit de vânt şi soare, e încrustat ca de nişte solzişori".

Trebuie să recunoaştem că nici de astă dată desfăşurarea epică nu oferă vreun eveniment obiectiv, nereductibil deci la sfera psihologiei, care să îndreptăţească includerea bucăţii în rândul povestirilor fantastice. Totuşi, compunerea merită aceste puţine consideraţii datorită „măreţei aiurări" întinsă pe ultimele şase pagini ce conţin un memorabil compendiu de gândire mitică, de o anvergură doctrinară ieşită din comun.
înainte de a-şi desfăşura insolita mistică, personajul iniţiază o surprinzătoare „tumbă", un instrumental

gest magic izvoditor de miracol, sugerat lui de memoria basmelor copilăriei şi menit să-i înlesnească străbaterea „adâncului bulboanei" şi găsirea dispărutului morun: „cineva dinlăuntrul lui îl învaţă să se dea de trei ori peste cap, ca voinicul năzdrăvan, şi are să se prefacă în gând... Gândul pătrunde pretutindeni"; „în suflet, îi şopti lăuntrul. [...] să-şi întoarcă de trei ori peste cap sufletul?! Aşa se poate".

Urmarea e mai întâi trăirea unei „adânci prefaceri" graţie căreia singuraticul pescar va dobândi conjuncţia a două vârste în fiinţa lui: pe de o parte, tinereţea lui firească, pe de alta — amintindu-şi de bunicul său care, „cu un oftat ce a încremenit vremile, şi-a dat sufletul chiar în sufletul lui" (imagine dezvoltată fantastic în admirabila nuvelă voiculesciană *Upitoareâ)* — o bătrâneţe „cu totul nouă, un alt chip al vieţii". Şi evocarea continuă cu alte atribute privilegiate ale senectuţii, care nu pot fi străine de biografia scriitorului ce-şi cultiva după şaptezeci de ani nu numai epatante haruri evocatoare, dar şi nişte virtuţi de bătrân verde ale corpului: „O îmbogăţire a ei cu nemăsurate lărgimi înapoi şi înainte, o scumpă atotînţelegere, o dezinteresare împărătească, o nepăsare plutind binevoitoare deasupra tuturor. Bătrâneţe grea de har şi puteri, dezbărate de carne, strânse, încordate în ele însele ca pentru o înălţare".

în continuare, mintea intens vizionară a lui Amin descoperă edenul acvatic al neamului său, deosebit de Cerul de deasupra al plugarilor, care ridică spre tării privirile spre a cere ploaie Dumnezeului lor celest: „Pescarii au cerul lor în fundul apelor: cer mult mai adânc; ameţitor de misterios... Dumnezeul lor nu umblă pe nori: se poartă pe mugetele talazurilor, prin vârtejuri şi anafore, pe chiţii şi morunii biblici. Unul din aceştia se află închis aici, şi Dumnezeu trebuie să fie pe aproape". Imaginile următoare stăruie cu netăgăduită îndrăzneală metaforico-hiperbolică asupra contururilor acestei particulare prezenţe divine (amintind antica 198

perspectivă panteistă) în care Amin identifică o sacră fiinţă ancestrală: „Ah! iată şi morunul. Zadarnic se târăşte pe fund, căutând să se ascundă în dosul constelaţiilor. E aşa de uriaş, că nu-l încap bolţile. în pântecele lui strălucesc aştrii înghiţiţi. [...] îl urmări lăuntric ca într-o răsfrângere de oglindă magică. Arhanghelul apelor? Nu. Nu. Acum ştie: nu e morun. Este răs-strămoşul său, legendarul, de care i se povestise".

De pe aceste culmi ale elanului imagistic, succesiunea reprezentărilor i se întoarce firesc spre pricina „ananghiei", a dureroasei lui crize, mai precis spre planurile potentaţilor zilei faţă de sălaşul „întregului sobor al străvechimii" şi al „raiului" său fără pereche: „Cum să îngăduie el ca nemernicii să-l facă fărâme? Unde avea să se mai ducă după moarte?"

Lesne de bănuit, prăpăstioasa lui decizie finală urmează o direcţie analoagă celei exteriorizate de „ultimul Berevoi" şi vădind aceeaşi înstrăinare de o lume cu totul inaderentă faţă de reprezentanţii unor eresuri nesupuse regulii atotnivelatoare. Jertfindu-se deci şi el pe altarul crezului său, eroul dărâmă zăgazul lăsându-se în chip deliberat covârşit de năvala peştilor „zbucniţi peste el", dar mai ales de severul impact al morunului care-l ia în piept pe flăcăul cu nume biblic, pornind cu el „vijelios".

Finalul naraţiunii prelungeşte vibraţia poetico-hiperbolică, chiar dacă se mulţumeşte să ornamenteze cu ajutorul unor figuri de stil augmentative o soluţie narativă ce nu contrazice flagrant verosimilul: „Şi alaiul fabulos al peştilor se desfăşură triumfal, la mijloc cu morunul fantastic înconjurat de cetele genunilor, ducând la piept pe strămoşul său, pescarul Amin, într-o uriaşă apoteoză către nemuritoarea legendă cosmică de unde a purces dintotdeauna omul".

Desigur, deznodământul acesta plasat sub zodia „exageraţiunilor" lirice (motiv pentru care subsemnatul nu-şi însuşeşte oficializarea categoriei „fantasticului poetic" propusă de Louis Vax) diminuează, dar nu anulează cu totul memorabilele resurse doctrinare ale acestei poveşti despre un tânăr plămădit din însăşi substanţa divinizatei sale naturi.

Căprioara din vis

Nici *Căprioara din vis* nu duce cu mult mai departe mişcarea epică fantastică, chiar dacă un pas înainte tot face. De astă dată pretextul epic este cel din *MagnetisrulXvi* Hoffmann, mai precis convorbirea de salon în

.care se abordează tema destinată a fi ilustrată narativ. Va fi deci vorba, după cum o prefigurează şi titlul bucăţii, despre tărâmul viselor. Şi din nou punctul de vedere iniţial, atribuit interlocutorului principal, care nu va întârzia să-şi asume rolul de rapsod, va fi unul certat cu opiniile curente, prin urmare „disident". Căci iată cum începe disertaţia doctrinară a naratorului, căruia textul îi atribuie, nu

întâmplător, calitatea de „cel dintâi sculptor animalier din ţară": „... De aceea eu cred în vise [...]. Şi mai puţin în visele a căror cheie o poartă toată lumea în buzunar. Pasărea înseamnă veste, pisică egal trădare, câine - duşman şi aşa mai încolo. Astea sunt copilării. Simbolistica viselor e mult mai complexă şi mai tainică decât simpla explicaţie din popor. [...] Sunt unele prevestitoare. Altele ne întorc înapoi, la vieţile din străvechime. Dar [...] trebuie să fii anume hărăzit ca să te viziteze un vis profetic. Sunt, cum spuneam, unele care ne vin, în împrejurări de mare cumpănă, sub ameninţarea morţii. Ţâşnind din straturile adânci ale fiinţei noastre, ele ne destăinuiesc stări de mult trăite [...]. Ele simbolizează nu numai o trecută trăire personală, ci aduc din străfunduri o experienţă obştească, o ameninţare de întâmplare colectivă a omenirii din care eram atunci, cum suntem şi acum, o părticică, unde însă răsună totul".

E lesne de ghicit că desfăşurarea narativă urmează să proiecteze tocmai o astfel de experienţă onirică ieşită din comun. De fapt, istorisirea va ilustra, pe fundalul consideraţiilor reproduse, şi o teză doctrinară specifică, expusă în cuprinsul aceleiaşi conversaţii expozitive, anume concepţia povestitorului asupra „primului fior de artă" ivit în evoluţia omenirii. In această direcţie, personajul proclamă cu tărie relevanţa triadei: arta, femeia şi vânătoarea. Iar istoria pe care o va debita e chemată să arate în ce fel a ajuns la convingerea potrivit căreia cele trei sunt „totuna", alcătuind „acelaşi unic elan, aceeaşi năzuinţă, întrupare, acelaşi mod, reluat pe trei registre".

Şansele ca „întâmplarea revelatoare" (sintagma autorului) să nu rămână un simplu *quod erat demonstrandum* didactico-tezist şi să se apropie întrucâtva de exigenţele literaturii fantastice cresc acum prin aceea că apare relaţionată unui număr de două insidii anticipative: mai întâi, faptul că aventura e plasată în ajunul *datei fatidice* a Bobotezei, când se crede că „visele au tâlc" semnificând însăşi ursita, ba mai mult, „când se deschid cerurile şi joacă toate comorile pământului"; pe urmă intră în joc *presimţirea,*

încercată de domniţa Irina, fiinţa îndrăgită de narator, cea care, având clarviziunea ivirii unei iminente primejdii la proxima vânătoare, îi oferă, ca o zână binefăcătoare, naratorului drept însoţitori şi purtători de grijă pe cei patru câini ai ei.

Bineînţeles, concentraţia fantastică a povestirii creşte o dată cu confirmarea celor două latenţe prevestitoare, chiar dacă nu în chipul cel mai explicit — ştiindu-se, bunăoară, că adeverirea unor presimţiri e practicată destul de frecvent şi în aria beletristicii bazate pe verosimilul de tip realist. In cazul de faţă, termenul final al istorisirii e atins abia după ce discursul epic ilustrează ipostaza unei alte intemperii meteorologice, dar şi îndrăgitul motiv voiculescian al elogiului adus prietenilor necuvântători ai omului. Plecat de la castelul prinţului B. în expediţia-i cinegetică „departe sub munte", naratorul se va convinge că cei patru câini oferiţi lui de către domniţa Irina (se observă distincţia nobiliară a personajelor) nu vor fi nişte încurcă-lume, cum crezuse iniţial, ci — cu preţul autosacrificiului lor eroic — unica lui şansă de supravieţuire dintr-o iminentă moarte prin îngheţ în care era cât p-aici să fie târât de către un năprasnic vifor năpustit asupra izolării lui.

Pe acelaşi plan al validării eresului anticipativ se înscrie „vedenia" onirică menită să dezvăluie „izvodul, naşterea şi rudenia artei cu vânătoarea". Amintindu-l pe Platon, precum şi pe Freud sau C.G. Jung, „inconştientul atoateştiutor" îi descoperă naratorului propria siluetă întrevăzută în fruntea unui preistoric „ciopor de oameni uriaşi" înarmaţi cu ţepuşe şi suliţe pe urmele unui pâlc de mistreţi. într-o translaţie neaşteptată, tipic onirică, tânărul reapare urmărind de unul singur o căprioară „sperioasă", dar şi „îmbietoare", care devine tot atât de subit „o fată zveltă, într-o tunică ce-i lasă braţele goale", evidentă replică arhetipală atât la zeiţa Diana, cât şi la Irina, fiinţa îndrăgită de povestitor. Dezvoltarea următoare a viziunii marchează o altă prefacere deopotrivă de emblematică: abandonarea îndeletnicirii cinegetice şi folosirea jungherului de către tânărul vânător spre a prinde „pe plăseaua lată de fildeş" „liniile înfrigurate" ale unei „căprioare în fugă săltată, întorcând capul să privească sperioasă vânătorul înmuiat de dragostea unei fecioare". In secvenţa aceasta, naratorul identifică „primul contur al emoţiei artistice" proprie insului dintâi care „a lăsat prada trecătoare ca să-i prinză imaginea eternă".

Ornamentată la modul eseistic cu reminiscenţe filosofico-literare (în afara lui Platon, textul îi mai menţionează asociativ, ca evocatori ai unei morţi prin îngheţ, pe Tolstoi, Anderson sau Puşkin), *Căprioara din vis* este de bună seamă una din povestirile cele mai accentuat lirice ale lui V.

Voiculescu. .iu

nu ■■■

Iubire magică •■»«,

In schimb, în *Iubire magică* (1947), subintitulată „un sâmbure de roman", coordonatele doctrinare primesc o mai stringentă adecvare la registrul epicii fantastice. Surplusul acesta de acomodare s-ar putea să nu fie aici străin de plasarea mesajului suprafiresc pe graniţa dintre *teă* şi o *antiteză,* adică dintre *susţinerea* şi *contestarea* eventualităţii supranormalului. O înfruntare între două vârste total diferite ale umanităţii, având o abordare opusă a ideii de miracol, întâlniserăm noi şi în *Ultimul Berevoi* sau în *Pescarul Amin,* reprezentanţii practicii magice şi ai gândirii mitice având a-şi demonstra acolo validitatea în faţa ofensivei tehnocraţiei sau a obtuzităţii rânduielilor totalitare. De astă dată, pariul nu mai angajează două lumi, ci două *convingeri* ale unor intelectuali moderni, ceea ce îl obligă nu mai puţin pe autor să ia atitudine, să opteze în dezbaterea doctrinară de fond angajată.

Istorisirea pleacă din nou de la pretextul, frecvent cultivat în beletristica veacului al XlX-lea, al conversaţiei (şi controversei) pe o temă dată. Acum e pusă în discuţie penuria ofertei folclorice a litoralului spre deosebire de cea, incomparabil mai bogată, a muntelui. La convorbirea desfăşurată pe o plajă izolată, aşadar, nu în preajma unor hoteluri moderne, ci în „colţul unic" al satului Kalicichioi, iau parte patru intelectuali: un poet, un doctor, un pictor şi „chibiţul lor", autorul, interesat de „ţărmul fără seamăn" al Mării Negre. Şi fără a îngădui ca schimbul lor de păreri să se piardă în meandre sau divagaţii oţioase, ia cuvântul poetul, partizanul opulenţei folclorice a munţilor noştri (opozantul său, adeptul cauzei mării, fiind pictorul) spre a destăinui, în alianţă cu „lumina [...] necruţătoare, care alungă umbrele şi înspăimântă stafiile", o amintire răvăşitoare.

Relatarea conţine două niveluri, corespunzătoare treptelor succesive ale promovării senzaţionalului suprareal: mai întâi, planul folclori-co-etnografic, omologabil verosimilului ieşit din comun, adică straniului;

pe urmă, cel al experienţei mitico-magice, deci al aventurii fantastice pro-priu-zise.

Primul spaţiu epic aminteşte nuvelistica lui Prosper Merime, inspirată de moravurile insolite ale insulelor mediteraneene sau Spaniei. De astă dată, mediul exotic pentru ochii unor citadini coincide cu civilizaţia patriarhală, protoistorică chiar a locuitorilor meleagurilor montane ale unui impunător „masiv grandios". Romantica zonă e cercetată de poetul căutător de linişte prielnică inspiraţiei şi de prietenul său folclorist, aflat în „campanie de vară" într-un „ţinut virgin, cu adevărate mine folclorice neexplorate". Trei sunt prilejurile de uimire ale orăşenilor deveniţi sezonier chiriaşii localnicului Onişor din „satul vechi" rămas „un fel de matcă, din care roiseră oameni în toate părţile, flămânzi de pământ negru şi avuţie": pentru început, răstignirea unui uliu enorm, „procitirea" lui într-o „litanie, ca o oraţie funebră" şi ridicarea-i în văzduhuri lângă o poartă pe o cruce de stinghii în vârful unei prăjini înalte; apoi recoltarea de către Onişor a aurului prefirat într-o blană miţoasă de berbec proptită sub undele unui râuleţ de munte; în sfârşit, descântarea şi înghesuirea miilor de purici dintr-o odaie pe lama lată, lucioasă şi aşezată „în piezul ferestrei" a cuţitului unui „vrăjitor". Deşi spectaculoase, performanţele acestea nu ajung să reprezinte pentru poetul narator altceva decât nişte dexterităţi ţinând doar de „practica comună" şi de „dibăcia omului" — scepticism pe care folcloristul, încrezător în existenţa „puterilor magice", îl respinge cu tărie, punându-l pe seama unui „josnic materialism". Insă şi mai vehemente, în polemica iscată, sunt calificativele poetului. Sfidând avertismentul oponentului său relativ la posibila reacţie pedepsitoare a fiinţelor ultragiate, acesta din urmă contestă „orice realitate practicilor nătânge", apreciind magia drept „impostură", iar pe vrăjitori drept „şarlatani".

Dar înainte de a derula secvenţele ulterioare ale relatării, naratorul are grijă nu întâmplător să ne dezvăluie preocupările sale literare. Aflăm astfel că era absorbit de gândul reactualizării figurii Margaretei, de fapt, de intenţia redimensionării ei de o manieră nonortodoxă, aşadar din nou... eretică. Dintr-o „mică sfântă abstractă", cum a imaginat-o Goethe, ea ar urma să apară replămădită ca „eternul feminin, uriaşă putere cosmică liberatoare", ca „o altă Evă zămislitoare", capabilă să şi-l alieze,

tocmai ea, pe Mefisto şi să-l integreze Universului, pe scurt, ca o sfântă înzestrată cu „violenţa păcatului".

Nici n-apucă bine naratorul să încheie prezentarea acestei configurări tipologice nonconformiste, că o tânără femeie îşi face subit simţită prezenţa în încăpere, anunţând nonşalantă — coincidenţă sau conexiune paranormală? — că o cheamă... Mărgărita şi aţintindu-l intens pe naratorul „năuc", care-şi

amintea că trăsese zăvorul uşii. Dar pricina „emoţiei smintite" a citadinului nu e dată atât de bulversanta intruziune a „apariţiei", cât de „perfecţia copleşitoare" a trăsăturilor şi de atracţia-i sexuală irezistibilă. într-adevăr, dacă Amin încălca frontierele verosimilului prin înfăţişarea-i de om-peşte (iar „schimnicul" Sofonie, rudă bună cu Lupanii dintr-o altă povestire, prin aceea de om-lup), nora „apocrifă" a lui Onişor (căci despre ea e vorba) e o fiinţă fabuloasă prin frumuseţe. Portretul ei, devenit, drept urmare, o înşiruire de hiperbole - e vorba de o temă favorită a prozei lui V. Voiculescu, căci în *Misiune de încredere* reîntâlnim proiectat în aceeaşi lumină un bărbat, iar în destule alte nuvele natura apare tratată în acelaşi registru al superlativului - portretul, zic, mai are nevoie doar de insidiile neocolit erotice ale vrăjii: „Şi un miros de dragoste, busuioc amestecat cu dârbovnic, îmbată odaia". Se înţelege că „frenezia" lui pentru munteanca aceasta ajunsă în ochii săi „zeiţa" unei iubiri „impure" şi „otrăvitoare" nu cunoaşte margini. „Fulgerat" de un „răscol sexual necunoscut până atunci", stare obsesivă care-l face să se gândească la o „substituire de personalitate" (am întâlnit-o într-o ipostază autentic pa-lingenezică la Theophile Gautier), povestitorul ajunge sclavul Mărgăritei, dispus s-o slujească, pe întrecute cu alţi ciraci din partea locului (între care şi un guşat), numai să i se îngăduie să stea în preajma ei. Observân-du-şi cu luciditate reacţiile, personajul nu uită să pună în discuţie explica-ţia fenomenului. Mai întâi, utilizând un procedeu existent şi în *Sakuntala,* invocă, sub auspiciile profetice ale *logosului,* ale *ideii* platoniciene, capacitatea preconizatului portret-replică al Margaretei, conceput în antiteză cu : eroina lui Goethe, de a se materializa, de a răzbate în viaţă: „Coborâse din exaltarea meditaţiei mele? Din miezul inspiraţiei din care mă trezise? Uitasem de mine, de timp, de locul unde mă aflu, cu gura şi ochii căscaţi! la ea zănatec". Cea de-a doua perspectivă e deschisă de folcloristul, privit I de sus înainte şi care, acum când prezumţiosul poet-narator a ajuns la' ananghie, obţine din ce în ce mai multă audienţă (situaţie proprie ultimului 204

Berevoi, bătrânei Savila din *LMCUI rău* şi în genere povestirilor voicules-ciene). E lesne de ghicit că păţania prietenului său, răvăşit atât de „profund", nu e decât adeverirea cea mai recentă a „realităţii fenomenului" magic. După ce aminteşte o seamă de fenomene paranormale celebre în epocă, el conchide: „Vraja? E destul ca printr-o practică oarecare - şi aici e farmecul — pe lungimea de undă a vibraţiei tale, să se adapteze unda unei alte voinţe, rea sau binefăcătoare, pentru ca vraja să se înscăuneze. Ce e, la urma urmei, sugestia, hipnotismul? O luptă între vibraţiile a două voinţe adversare."

E uşor de presupus că personajul ajunge la remediul dorit abia după ce apelează la o *influenţă* magică *contrară,* chemată, conform uneia dintre opiniile consacrate în materie, s-o contrabalanseze pe cea dintâi. Nu e singura regulă de căpetenie pe care V. Voiculescu o ilustrează, de astă dată cu o rigurozitate ortodoxă, aşadar deloc disidentă. Alte prescripţii sunt faţeta copie-original a legii *analogiei* (vădită şi în *hostriţâ),* cea a interdicţiei tabuistice (prezentă în *Ultimul Berevoi* ca şi aici, o dată cu cerinţa expresă adresată solicitantului de a nu sta de vorbă cu nimeni înaintea săvârşirii actului destinat dezamorsării vrăjii), ori cea a însoţirii propriului demers magic nu numai cu o formulă consacrată, ci şi cu un „farmec" material, în speţă, cu un oscior cât un solz de crap. Neaşteptat, nedorit şi înfiorător, deci declanşator al unei răvăşiri tipice fantasticului, este efectul acestui ritual antimagic pus la cale de o exponentă tipică a magiei negre: „o bătrână înaltă, descărnată, puţin adusă de spate, cu nas cocârjat, barba întoarsă în obrazul numai creţuri. Dar ochii: doi cărbuni aprinşi". Urma-. rea uneltirii ei făcute „ca unei duşmance", care a vârât între solicitant şi iubita lui „cei mai îngrozitori paraziţi", fu nu numai deposedarea de orice urmă de vrajă a frumoasei, dar prefacerea ei într-o arătare hidoasă, insuportabilă. In plus: din această uriaşă pendulare între o extremă şi cealaltă i s-a tras naratorului — pretinde el — iremediabilul misoginism ulterior.

Iar cum V. Voiculescu cunoaşte nu numai regulile magiei, dar şi exigenţele unei puternice nuvele fantastice, o ultimă surpriză prăpăstioasă finală este pusă să cutreiere chiar şi revenirea concluzivă la convorbirea iniţială din epilog. Aflăm din acel context că poetul-narator nu mai ştie nimic despre prietenul său de odinioară, folcloristul, între altele şi pentru că l-a ocolit deliberat, nemaidorind să-l întâlnească. Mai mult chiar: reluând modalitatea din *Secretul doctorului Honigberger* de Eliade, el pretinde că

nici nu mai ştie cum îl cheamă. In acel moment intră în discuţie doctorul cu o sumă de explicitări. Mai întâi, precizează că fostul lui camarad în aventura montană se numea Teofil Kivu, pe urmă îi arată că omul n-a plecat

în străinătate, cum presupusese celălalt, ci a pierit „în nişte chinuri groaznice" după ce căzuse într-o „psihoză excito-maniacală, cu delir sistematizat", în care stare „vorbea numai de vrăji, de descântece" şi „de un farmec care i s-a făcut". Cerinţa nescrisă a esteticii nuvelistice ca o astfel de compunere să se încheie cu o mişcare epică epatantă este deci respectată cu brio.

Câteva repete sintetice

- Dezvăluirea explicită a temeiurilor doctrinare ale supranormalului, ţinând aşadar de o învăţătură (doctrină) ezoterică
- Fabula fantastică accentuat demonstrativă, pusă în seama unui mod coerent de a aborda raportul dintre fizic şi metafizic
- Inerenta distanţare, mai accentuată chiar decât cea a fantasticului infiltraţiei accidentale, de modurile gotice ale supranaturalului spaimei şi morbideţii
- Menţinerea reperului distinctiv al *descumpănirii* iscate de experienţa supranormală
- Prioritatea personajului uneltitor, iniţiator al aventurii suprareale, mai mult sau mai puţin profesionist (varianta secundă găsindu-şi întruchiparea în destinul „diletantului" conte D'Athol din *Vera* lui Villiers): magnetizor, taumaturg, magician (Ruben din *Sărmanul Dionis* al lui Eminescu), yogin sau practicant al tantrei, solomonar, exponent malefic al magiei negre
- Dificultăţile suplimentare proprii acestei experienţe literare pretenţioase, capabile uneori să defavorizeze sau să submineze transpunerea unei intrigi de tip doctrinar într-o autentică naraţiune fantastică
- Preferinţe tematice; în genere, motivele de mare spectaculozitate metafizică capabile să intermedieze, deci să slujească lucrativ aspiraţia de fericire, *hic et nune,* a omului: instrumentul miraculos, reîncarnarea, mutaţia metafizică în timp şi spaţiu, tema Marelui Secret

FEŢELE INTEGRATOARE ŞI DIVERSIFICATOARE ALE FANTASTICULUI

Se prea poate ca lectorul să fi observat existenţa unor modalităţi sau trăsături distinctive, mai presus de clasificările sau delimitările categoriale operate anterior. Ele alcătuiesc coordonatele *integratoare* ale esteticii genului, în stare să-l particularizeze în raport cu alte categorii epice.

în primele rânduri se situează, de pildă, preferinţa pentru naraţiunile de dimensiuni nuvelistice (fără a exclude însă proporţiile epice mai mari), înclinaţie care deosebeşte, de pildă, fantasticul de naraţiunile de inspiraţie istorică devenite faimoase chiar din timpul vieţii lui Walter Scott, ctitorul genului, sub auspiciile romanului. Explicaţia circumstanţei e lesne de identificat: pe cât de favorabile speciei sunt inerentele complicaţii politice ce hrănesc amplitudinea unui roman istoric, pe atât de pretenţioasă şi dificilă este dimensiunea narativă romanescă atunci când e supusă exigenţelor fantasticului. Dimpotrivă, nuvela, cu ale ei mişcări epice mai viguroase şi mai rarefiate — şi totodată mai propice insidiilor şi penumbrelor categoriei de faţă -, reprezintă o dimensiune ideală (desigur, fără ca romanul să fie aprioric exclus) pentru tipul acesta de istorisiri.

Cea de-a doua trăsătură definitorie larg răspândită constă în predilecţia pentru confesiunea insolită, altfel spus, pentru istorisirile relatate la persoana întâi. Circumstanţa rezultă dintr-o stare de lucruri pe care am mai semnalat-o cu claritate: evocând nişte ipostaze intruzive sau chiar iruptive ale supranaturalului, certate deci cu litera miraculosului instituţio-nalizat, desfăşurarea la persoana întâi a unei astfel de povestiri îi sporeşte considerabil credibilitatea.

Vine în cel de-al treilea rând grija naraţiunilor genului pentru pregătirea şi dozarea gradată a surprizei supreme, o dată cu promovarea antecedentelor straniului. Dacă în majoritatea cazurilor faza aceasta este una strict tranzitorie înspre abordarea fantasticului propriu-zis, experienţa literară universală nu exclude excepţia renunţării de către unii autori la aşteptata culminaţie a supranormalului de dragul unor rezolvări moral-existenţiale de felul celor întâlnite în nuvelele voiculesciene *Ultimul Berevoi* şi *Pescarul Amin.*

Următoarea faţă a genului e una mai „vicleană" şi consistă în introducerea în cetatea fantasticului a calului troian reprezentat de adjuvanţii, agenţii şi fermenţii fantasticului. Am în vedere, desigur, deformările şi distorsiunile de percepţie a realităţii reprezentate ba de licorile alcoolice, ba de excesele meteorologice capabile să zăticnească senzaţiile şi reprezentările, ba de trăirile subconştiente şi inconştiente (aici intervine frecventa explorare a oniricului) ori chiar de dereglările intelectului. Nu o dată naraţiunile suprafireşti asimilează sau intră în competiţie cu scenariile psihologice ale acestor experienţe. Or, tocmai astfel agenţii şi fermenţii de mai sus ai genului se prefac într-un *cal troian:* din nişte *adjuvanţi,* ei devin nişte *substituţi* ai genului, adică nişte factori ai dezamorsării ideii de miracol şi deci ai discreditării încărcăturii fantastice.

Următoarele două feţe integratoare ale acestei categorii alcătuiesc tot atâtea semnificative forme de pendulare: unul de interes tipologic, celălalt de relevanţă tematică.

Primul configurează suprapunerea antinomică, demnă de o *coincidentia oppositorum,* a unor conduite sau

înfăţişări contrastante: apetenţe vicioase dezvăluite de nişte călugări ori copii nevârstnici, aşadar virtualităţi şi ţâşniri ale păcatului în comportamentul fiinţelor dedicate prin definiţie inocenţei sau, în plan fizic, translaţia de la absolutul frumuseţii la abisul urâţeniei.
Apoi - din unghi tematic - mult pomenita „ezitare" dintre verosimil şi miraculos, contrazisă de ambiţia unor creatori de a respinge finalmente jocul acesta de-a indecizia o dată cu dezvăluirea probei materiale a minunii. E simptomatic de observat că demersul acesta menit să acrediteze ontologic existenţa evenimentului supranatural defineşte mai adesea experienţa tradiţională a infiltraţiei fantastice accidentale, adică modalitatea cea mai frecvent bântuită de îndoieli. 208
Experienţe şi formule distinctive
în sfârşit, alte două feţe menţionabile ale esteticii genului vizează deznodământul sau epilogul naraţiunilor.
Cea dintâi marchează dispariţia sau decesul terminal al eroilor implicaţi în trama supranaturală, situaţie întâlnită adesea în nuvelele analizate anterior, precum şi în altele. (Una dintre rezolvările cele mai şocante de acest fel e plasată în deznodământul *Păianjenului,* de H.H. Ewers — selectată să reprezinte fantasticul german în *Antologia...* lui Caillois -, coincident nu doar cu sfârşitul oarecum bănuit al studentului, dar şi cu descoperirea incomprehensibilă şi fulminantă a inexistenţei vreodată în casa de peste drum a *uneltitoarei* tinere care-i provocase pieirea.)
Cealaltă permanenţă tematică a aceleiaşi estetici e oferită de amnezia cu tâlc a unor participanţi la intriga fantastică (vezi *Secretul doctorului Honigbetger* şi *Iubire magică).* E vorba, aşadar, tot de o dispariţie, dar de una psihică, echivalentă cu o *uitare,* pandant antinomic al *amintirii,* al revelaţiei faptului esenţial restituit eroilor prin graţia unei influenţe magice.
Şi desigur, atributele enumerate mai sus, deşi importante, nu sunt nici pe departe singurele.
în schimb, nu într-un chip la fel de categoric şi exclusivist pot fi avansate întotdeauna reperele *diversificatoare,* cele propuse a opera delimitările dintre categoriile tematico-tipologice şi expresive ale genului. în marea lor majoritate, ele posedă capacitatea de a particulariza respectivele modalităţi. Bunăoară, calitatea de „basme plasate într-o topografie recog-noscibilă" merită recunoscută ca un atribut sigur al *mirificului legendar,* aşa cum „cultivarea expresă a izolării, solitudinii sau pustietăţii, a sumbrului şi lugubrului generatoare de teroare şi oroare" defineşte fantasticul *spaimei si morbideţii* de filiaţie gotică, iar „fabula fantastică accentuat demon-strativă pusă în seama unui mod coerent de a aborda raportul dintre fizic şi metafizic" poate fi recunoscută neîntârziat ca atributul sigur al *fantasticului doctrinar.*
însă coordonata: „aventura fantastică - o păţanie, o experienţă accidentală chemată să descumpănească sau chiar să răvăşească înzestrarea caracterologică robustă a protagonistului experimentator" nu poate fi atribuită exclusiv doar *fantasticului tradiţional, propriu infiltraţiei accidentale.* în cazul acesta e util să ne amintim că *în genere* experienţa supranormală proprie genului de faţă reprezintă, mai mult sau mai puţin, o „păţanie", o

ieşire accidentală şi descumpănitoare din cadrele uzuale ale vieţii, prin urmare un soi de aventură aprioric excepţională. Şi tot astfel stau lucrurile în privinţa firii robuste, de ins destul de echilibrat, a protagonistului, însuşirea caracterizează într-adevăr varianta infiltraţiei accidentale a genului, dar se reîntâlneşte şi în cazul unor personaje ale fantasticului doctrinar, de pildă, în circumstanţa experimentatorilor din *Nopţi la Serampore,* de Mircea Eliade, sau din *Iubire magică,* de V. Voiculescu. Totuşi, deşi aceşti doi protagonişti sunt şi ei nişte inşi „în toată firea, cu picioarele pe pământ", efectul experimentării „păţaniei" e mult mai răscolitor sau traumatizant — conduita lor ulterioară, profund marcată de evenimentul trăit, amintindu-l pe moţul din *Copil schimbat,* de Pavel Dan.
Câteodată, aşadar, chiar dacă mai rar, atributele propuse drept repere diversificatoare ale categoriilor fantasticului trebuie puse sub semnul dozajului şi deci acceptate cu un mic coeficient de prudenţă... filosofică.

BIBLIOGRAFIE
ALEXANDRESCU, Sorin, *Dialectica fantasticului,* studiu introductiv la
volumul *La ţigănci şi alte povestiri,* E.P.L., 1969 BALTRUSAITIS, Jurgis, *Reveils et Prodiges, le gothique jantastique,* Colin,
Paris, 1960 BĂDARAU, George, *Fantasticul în literatură,* Institutul european, Iaşi,
2003 BESSIERE, Irene, *Le recit jantastique. La poetique de l'incertain,* Librairie
Larousse, 1973
BRETON, Andre, *L'art magique,* heb. de France, Paris, 1956 BRION, Marcel, *Artjantastique,* Midiei, Paris, 1962 (trad. rom.: 1971) BANTA, Martha, *The Two Worlds of Henry James. A Study in the Fiction ojthe*
Supernatural, Indiana University Press, Bloomington, 1967 BANTA, Martha, *Henry James and the Occult,* Indiana University Press,
Bloomington, 1972 BAYLEY, John, *The Short Story - From Henry James to Eliabeth Bowen,*
St. Martin's Press, New York, 1988 BEŞTELIU, Marin, *Realismul literaturii jantastice,* Ed. Scrisul Românesc, Craiova, 1975 BEWLEY, Marius, *The Complex Fate. Hawthorne, James and Some Other*

American Writers, Charro and Windus, London, 1952 BIEDLER, Peter G., *Ghosts, Demons and Henry James*, Columbia
University of Missouri, 1989 BRAGA, Mircea, O *incursiune în spaţiul jantasticului,* în volumul *Destinul unor structuri literare,* Ed. Dacia, Cluj, 1979

BROOK-ROSE, Christine, *A Rhetoric ofthe Unreal,* Cambridge University
Press, 1981 BUELL, Lawrence, *Uterary Transcenckntalism,* Corneli University Press,
Itaca and London, 1973 BUELL, Lawrence, New England Literary Culture, Cambridge
University Press, 1986 CAILLOIS, Roger, *Au coeur du fantastique,* Ed. Gallimard, Paris, 1965
(trad. rom.: 1971) CAILLOIS, Roger, *De la feerie â la sdence fiction,* Studiu introductiv la
Anthologie dufantastique,Ga]kmzi:d, Paris, 1966 (trad. rom.: 1970) CASTEX, Pierre-Georges, *Le Conte fantastique en France, de Nodier â Maupassant,* Ed. Corti, Paris, 1951 CĂLINESCU, G., *Metafizica burlescă a lui E.TA. Hojmann,* în volumul
Scriitori străini, E.L.U., Bucureşti, 1967 CĂLINESCU, Matei, *Despre conceptul de fantastic,* Prefaţă la *Antologia nuvelei fantastice,* Ed. Univers, Bucureşti, 1970 CIOBANU, Nicolae, *Eminescu. Structurile fantasticului narativ,* Ed. Junimea,
Iaşi, 1984
CIOBANU, Nicolae, *I.L Caragiale. Duh balcanic si satanism — structuri ale fantasticului,* în volumul *Întâlnirea cu opera,* Ed. Cartea Românească,
Bucureşti, 1982 CIOPRAGA, Constantin, *Dimensiunile fantasticului* în *Personalitatea literaturii române. O încercare de sinteză,* Ed. Junimea, Iaşi, 1973 CONSTANTINESCU, Pompiliu, *Satanismul la I.L. Caragiale,* în volumul
Scrieri 2, E.V.L., 1967 CREŢU, Vasile Tudor, capitolul *Categoria fantasticului, Condiţia fantasticului în cultura populară,* în volumul *Ethosul folcloric — sistem deschis,* Ed. Facla, Timişoara, 1980 DAN, Sergiu Pavel, *Proa fantastică românească,* col. „Momente şi sinteze",
Ed. Minerva, Bucureşti, 1975
DAN, Sergiu Pavel, *Le profil de la litte'rature fantastique roumaine,* studiu introductiv la Antologia *Roumanie fantastique* de Sergiu Pavel Dan şi
A.B. Goorden, Bruxelles, 1983 DUMAS, Francois Ribadeau, *Histoire de la magie,* Editions Pierre Belfond,
col. „Sciences secretes", Paris, 1970 EASTLAKE, Ch. L., *History ofthe GothicRevival,* London, 1972

ELIADE, Mircea, *Mitul reintegrării,* Ed. Vremea, Bucureşti, 1942 ELIADE, Mircea, *Aspecte ale mitului,* Ed. Univers, Bucureşti, 1978 FREUD, Sigmund, *Stranietatea,* în volumul *Scrieri despre literatură si artă,*
Ed. Univers, Bucureşti, 1980
GEORGE, Alexandru, Prefaţă la volumul *Masca. Proafantastică românească,* voi. I, Ed. Minerva, Bucureşti, 1982 GHIDIRMIC, Ovidiu, *Proa românească şi vocaţia originalităţii,* Ed. Scrisul
Românesc, Craiova, 1988 GIRARD, R., *Mensonge romantique et Verite romanesque,* Ed. Grasset, Paris,
1961 GLODEANU, Gheorghe, *Fantasticul în proa lui Mircea Eliade,* Ed.
Gutinul, Baia Mare, 1993 GLODEANU, Gheorghe, *Mircea Eliade. Poetica fantasticului şi morfologia romanului existenţial,* Ed. Didactică şi Pedagogică, col. „Akademos",
Bucureşti, 1997 GREENBLATT, Stephen, *Allegory and Representation,* Johns Hopkins
University Press, Baltimore, 1981 KILLEN, Alice-M., *Le Roman „terrifianf ou roman „noir", de Walpole ăAnn Radcliffe et son influence sur la litte'rature franşaise jusqu'en 1840,* Cres,
Paris, 1915 (reEd.: Champion, Paris, 1967) LEVY, Maurice, *Le Roman „gothique" anglais, 1764-l824,* Association des
publications de la Faculte des Lettres, Toulouse, 1968 LOVECRAFT, M.-P., *Supernatural Horror in Literature,* New York, Ben
Abramson, 1945 (vers. franc: *Epouvante et Surnaturel en litte'rature,*
Christian Bourgois, 1969) MABILLE, P., *Le Mirroir du Merveilleux,* Ies Editions de Minuit, Paris,
1962
MARINO, Adrian, *Dicţionar de idei literare,* Ed. Eminescu, Bucureşti, 1973 PAPADIMA, Ovidiu, *Despre posibilităţile unui fantastic românesc,* în volumul
Scriitorii şi înţelesurile vieţii, Ed. Minerva, Bucureşti, 1971 PENZOLDT, P., *The Supernatural in Fiction,* Peter Nevill, London, 1952 POIRER, Richard, *A World Ebewhere,* Oxford University Press, New
York, 1966 RANK, O., *Donjuan. Une e'tude sur le double,* Ed. Denoel et Steele, Paris,
1932

REIMANN, O., *Das Mărchen bei E.T4. Hqffmann,* Inaugural-
Dissertation, Miinchen, 1926 RETINGER, J., *Le conte fantastique dans le romantisme franfais,* Ed. Grasset, Paris, 1908
RUDWIN, M., *Les e'crivains diaboliques en France,* Figuiere, Paris, 1937 SCARBOROUGH, D.; *The Supernatural in Modern English Fiction,* G.P.
Putnam's Sons, New York London, 1917
SCHNEIDER, Marcel, *La litterature fantastique en France,* Ed. Fayard, Paris, 1964 SIMION, Eugen, *Postfaţă la. Prozăfantastică V. La umbra unui crin,* Fundaţia
culturală Română, Bucureşti, 1992 SIMION, Eugen, *Mircea Eliade — un spirit al amplitudinii,* Ed. Demiurg [19Ş5] STOCKER, A., *Le double, l'homme a la rencontre de soi-meme,* Ed. du Rhone,
Geneve, 1946
SUCHER, P., *Les sources dumerveilleux che?ţE.T*A. Hoffmann,* Paris, 1912 TODOROV, Tzvetan, *Introduction ă la litterature fantastique,* Editions du
Seuil, Paris, 1970 (trad. rom.: 1973) TOMKINS, Jane P., *Twentieth Centuty Interpretations of „The Turn of the Screm" and Other Tales,* Prentice Hali, Englewood Cliffs, New Jer-
sey, 1970
VAX, Louis, *L'Art et la litterature fantastique,* P.U.F., Paris, 1960 VAX, Louis, *La seduction de l'etrange,* P.U.F., Paris, 1965 VAX, Louis, *Les chefs-d'oeuvre de la litterature fantastique,* Presses universi-
taires de France, Paris, 1979 VERZEA, Ileana, *Proa ‚gotică" engleză sau fascinaţia imaginaţiei într-o epocă a raţiunii,* Studiu introductiv la Horace Walpole, *Castelul din Otranto,*
B.P.T., Bucureşti, 1982 VULTUR, Ioan, *Naraţiune şi imaginar,* col. „Momente şi sinteze", Ed.
Minerva, Bucureşti, 1987

CUPRINS

în Colecţia „Deschideri" au apărut:
Ruxandra Ivăncescu — *Paradisul povestirii — Memorie si realitate trăită în povestirea tradiţională*
Mircea Moţ — *Ion Creangă sau pactul cu cititorul*
Virgil Podoaba — *Metamorfozele punctului. în jurul experienţei revelatoare*
Emilia Drogoreanu — *Influenţe ale futurismului italian asupra avangardei româneşti. Sincronie si specificitate*
în curs de apariţie:
Mircea A. Diaconu - *La Sud de Dumnezeu. Exerciţii de luciditate*

Contravaloarea timbrului literar se depune **în contul** Uniunii Scriitorilor din România, nr. 2511.**l-l71.1ROL,** deschis la BCR, Filiala Sector 1, Bucureşti.
Editura Paralela 45
Piteşti, jud. Argeş, cod 110174, str. Fraţii Goleşti 128-l30; tel.fax: (0248)63.14.39; (0248)63.14.92; (0248)21.45.33; e-mail: redactieedituraparalela45.ro
Bucureşti, cod 71341, Piaţa Presei Libere nr. 1, Casa Presei Libere, corp C2, mezanin 6-7-8, sector 1, tel.fax: (021)224.39.00;

OP 33, CP 13, e-mail: bucurestiedituraparalela45.ro
COMENZI - CARTEA PRIN POŞTĂ
EDITURA PARALELA 45
Piteşti, jud. Argeş, cod 110174, str. Fraţii Goleşti 128-l30
Tel.fax: 0248 214 533;
0248 631 439;
0248 631 492.
E-mail: **comenziedituraparalela45.ro**
sau accesaţi **www.edituraparalela45.ro** Condiţii:
• rabat între 5 şi 25;
• taxele poştale sunt suportate de editură;
• plata se face ramburs, la primirea coletului.
Tiparul executat la tipografia Editurii Paralela 45